LORETO VITTORI

Beiträge zur historisch-kritischen Würdigung
seines Lebens, Wirken und Schaffens

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der hohen philosophischen Fakultät (I. Sektion) der
Kgl. Ludwigs-Maximilians-Universität zu München

eingereicht

am 14. Juli 1913

von

Carl August Rau

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

VERLAG FÜR MODERNE MUSIK
München

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548303_0009

Eingereicht am 14. Juli 1913

Genehmigt auf Antrag der Herren Professoren

Kroyer und **Vossler**

Tag der mündlichen Prüfung: 26. Juli 1913

Infolge der militärischen Dienstleistung des Verlegers, Herrn Ferdinand Zierfuß, welcher seit Kriegsbeginn im Felde steht, mußte die 1914 begonnene Drucklegung dieser Arbeit um 2 Jahre verschoben werden.

Dr. Carl August Rau.

Inhalt.

I.

Vorwort. VII
Bibliographie. IX

II.

A.) Loretos Persönlichkeit: (Der Mensch und der Sänger.)
1. Jugendjahre in Spoleto. (1604 — ca. 1612.) 1
2. Die Lehrzeit in Rom; die Kastration in historisch-physiologischer Beleuchtung. (ca. 1612 — ca. 1617.) 3
3. Loretos erste Erfolge in Florenz. (ca. 1617—1622.) . . 13
4. Der päpstliche Kapellsänger auf der Höhe seines Ruhmes. (1622—1642.)
a) in Diensten Lodovico Ludovisis. 15
b) Kammervirtuose S. Em. des Kardinals Antonio Barberini. 19
5. Vom Glück verlassen und heimatlos. (1642 — ca. 1660.) . 25
6. Die letzten Lebensjahre. (ca. 1660—1670.) 30

B) Vittoris Schaffen: (Der Dichter und der Komponist.)
1. La Galatea, Musikdrama. (1639.) [Bibl. d. Herrn Prof. Dr. Sandberger, München.] 35
2. La Fiera, Komödie. (ca. 1640.) [Bibliothek Barberini im Vatikan, Rom.] 50
3. La Santa Irene, Drama. (1644.) [Bibl. Casanatense i. Rom.] 57
4. La Pellegrina Costante, hl. Drama. (1647.) [Bibl. Casanatense i. Rom.] 63
5. Arie a voce sola. (1649.) [Bibl. d. Herrn Prof. Dr. Sandberger, München.] 69
6. Dialoghi sacri e morali. (1652.) [Nationalbibliothek, Rom.*] 85
7. La Troja Rapita, poema giocoso. (1662.) [Nationalbibliothek, Florenz.] 95
8. Le Zitelle Cantarine, Komödie. (1663.) [Bibl. Casanatense, Rom.] 100
9. Due Arie Spirituali. (1640.) 107

(Die in eckigen Klammern eingeschlossenen Namen bezeichnen die Bibliotheken, nach deren Originalen Vf. die einzelnen Werke in Kopie studiert hat.)

III. Anhang.

1. Das Testament Loretos. 109
2. Verzeichnis der bedeutendsten Sängerkastraten. 114

*) Die im Original der Nationalbibliothek fehlenden Seiten 9—16 der Dialoge wurden aus dem Exemplar der Bibliothek Chigi in Rom ergänzt.

I.

Vorwort.

Die Anregung zur vorliegenden Arbeit verdanke ich meinem sehr verehrten Lehrer Herrn Prof. Dr. Adolf Sandberger, der mir auch in liebenswürdigster Weise die in seinem Besitz befindlichen Kopien der „Galatea“ und der „Arien“ zur Verfügung gestellt hat. Während einer Studienreise durch Italien, auf der ich in den Städten Venedig, Bologna, Modena, Florenz, Rom, Neapel, Pisa, Turin, Mailand im ganzen 25 Bibliotheken und Archive aufsuchte, gelang es mir, mit Ausnahme des „Ignacio di Loyola“ (1640), sämtliche bisher bekannte Werke wenigstens als Textbücher zu finden. Wie unsere späteren Ausführungen darlegen werden, ist der Verlust der Musik eigentlich nur bei „Irene“ bedauerlich, bei den Werken „Fiera“, „Pellegrina“, „Zitelle“ spielt die Dichtung, da überhaupt nur wenige Stellen komponiert waren, ohne Zweifel die Hauptrolle, ebenso verhält es sich bei den Dialogen, bei denen als wichtiges Moment hinzukommt, daß nur die Texte — von der Musik höchstenfalls ein sehr kleiner Teil — aus Vittoris Feder stammen; die „Troja rapita“ ist reine Dichtung ohne Musik. Diese kurzen Andeutungen mögen genügen, um die Form, in die die Arbeit gekleidet wurde, zu rechtfertigen; das Material zu dem biographischen Teil ergab sich außer den im folgenden angegebenen Quellen aus archivalischen Funden, besonderen Dank schulde ich Herrn Professor Giuseppe Sordini in Spoleto, der mit unermüdlichem Eifer mir behilflich war und der mich vor allem in den wertvollen Besitz des Testamentes Vittoris setzte. Im zweiten Teil wählte ich die szenenweise Darstellung, einmal wegen der Seltenheit der Vorlagen, hauptsächlich aber zum Zwecke wissenschaftlicher Genauigkeit, die ich mich nach Kräften bemühte, einem fließenden Stil zu verbinden. Die kleine Abschweifung über die Kastration ergab sich aus der Natur der Sache; wenn auch von einer erschöpfenden Behandlung dieser hochinteressanten Frage schon aus räumlichen Gründen keine Rede sein konnte, die Tatsache, daß physiologische Probleme mit der Sängerkastration überhaupt einmal wieder in Zusammenhang gebracht wurden, ist vielleicht manchem als solche willkommen.

Schließlich möchte ich noch allen denen, die mir zum Gelingen dieser Arbeit in entgegenkommendster Weise ihre Kräfte zur Verfügung gestellt haben, meinen aufrichtigen Dank aussprechen; es sind dies neben meinen sehr verehrten Lehrern Prof. Dr. Kroyer, Prof. Dr. Sandberger, und Privatdozent Dr. Schmitz, Dr. Domenico Alaleona (Rom), Prof. Bonaventura (Florenz), der Bürgermeister von Spoleto, Hochw. Pater Ehrle (Vatikan), Dr. Gnoli (Rom), Dr. Goldschmidt (Nizza), M. Kunkelmann (Paris), Maestro Mantica (Rom) und Mons. Vatasso (Rom), nicht zu vergessen Signore Ghisio (München), der mir bei Übertragung der mitunter recht schwierigen Texte und Dialektstellen, und Herrn Rudolf Racky, der mir bei den Korrekturen in freundlicher Weise behilflich war.

München-Schwabing, im Mai 1913.

Carl August Rau.

Bibliographie.

Abkürzungen:

G.A. = Gesamtausgabe.
M.M.G. = Monatshefte für Musikgeschichte.
R.M.I. = Rivista Musicale Italiana.
R.M.M. = Revue Musicale Mensuelle.
S.I.M.G. = Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.
V.M.W. = Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft.

Adami da Bolsena: Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della Capella Pontificia. Roma 1711.

Ademollo, A.: I teatri di Roma nel secolo 17. Roma 1888.

Alaleona, Domenico: Studi sulla storia dell' Oratorio musicale in Italia. Torino 1908.

Allacci, Leone: Drammaturgia divisa in sette indici. Roma 1666.

Ambros, August Wilhelm: Geschichte der Musik, Bd. IV, verbessert und erweitert von Hugo Leichtentritt. Leipzig 1909.

Arnold, Robert, F.: Die Kultur der Renaissance. Leipzig 1904.

Arteaga, Stefano: Le Rivoluzioni del Teatro musicale italiano. Venezia 1785.

Baini, Giuseppe: Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina. 1828. Bd. II.

Banchieri, Adriano: Cartella musicale nel canto figurato fermo e contrapunto. 1614. (Rom, Cecilia).

Baumgartner, Alex: Geschichte der Weltliteratur, Bd. VI: Italien. Freiburg i. B. 1911.

Belloni, Antonio: Il Seicento in „Storia letteraria d'Italia," Milano bei Vallardi.

Bontempi (Angelini), Gio. Andrea: Istoria musica nella quale si ha piena cognizione della teoria e della pratica antica della musica armonica. Perugia 1695.

Brendel, Franz: Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. 5te Aufl. Leipzig 1875.

Burckhardt, Jakob: Die Kultur der Renaissance in Italien. Leipzig 1898. Bd. I. II.

Burney, Charles: General history of music. Bd. IV. London. 1789.

Caccini, Giulio: Vorrede zu den „Nuove musiche" 1601.

Celani, A.: I Cantori della Capella Pontificia nei secoli XVI—XVIII in R. M. J. XIV. SS. 83 und 752 ff.

Chiabrera, Gabriello: Gli amori d' Aci e di Galatea, favola maritima. Mantova 1617. (enth. in Solerti a. a. O.)

Chledowski, Casimir v.: Rom, die Menschen der Renaissance. München 1912.

Conestabile, G.: Notizie biografiche de Baldassare Ferri. 1846.

Crescimbeni, G. M.: Istoria della volgar poesia, Venezia 1730, 31.

Désastre, J.: Carlo Broschi. Zürich 1903.

Doni, Gio. Battista: De praestantia Musicae veteris. Lib. II. Florenz 1647.
Trattati di musica. Tomo II. Florenz 1763.

Erythraeus, Jan. Nicias: Pinacotheca imaginum illustrium. Lib. II. Cöln 1645.
Dialogi septendecim. Cöln 1645.
Epistolae ad diversos. Coloniae Ubiorum 1645.

Fétis, François Joseph: Biographie universelle des musiciens. Paris 1865. Bd. VIII.

Florimo, Francesco: La scuola musicale di Napoli. 1880—84.

Forkel, Joh. Nik.: Allgemeine Literatur der Musik. Leipzig 1792.
Allgemeine Geschichte der Musik. Bd. II. Leipzig 1801.

Gall, F. J.: Anatomie et physiologie du Système nerveux. Paris 1818.

Gaspari, Gaetano und Torchi, Luigi: Catalogo della biblioteca del Liceo musicale di Bologna.

Gaspary, Ad.: Geschichte der italienischen Literatur. Berlin 1884—88.

Gerber, Ernst Ludwig: Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Leipzig 1814. Bd. IV.

Gevaert, François Auguste: Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. 1882.

Goldschmidt, Hugo: Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrh. Bd. I. Leipzig 1901.
Die Instrumentalbegleitung der italienischen Musikdramen in der 1. Hälfte des 17. Jahrh. M. M. G. Jahrg. XXVII.
Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrh. Breslau 1890.

Gregorovius, Ferdinand: Die Grabdenkmäler der Päpste. Leipzig 1881.

Haberl, Franz Xaver: Bausteine für Musikgeschichte. Leipzig 1888.
Gio. Maria Nanino. Kirchenmus. Jahrb. 1891.

Haendel, Georg Friedr.: Acis und Galatea, Pastoral (um 1720). G. A. Bd. III.

Hawkins, Sir John: General History of the Science and Practice of Music. London 1853. vol. II.

Hess, Heinz: Zur Geschichte des musikalischen Dramas im Seicento. Leipzig 1906. (Beih. d. I. M. G. II, 3.)

Heuss, Alfred: Die Instrumentalstücke des Orfeo und die venezianischen Opernsinfonien. S. I. M. G. IV.

Hiller, Johann Adam: Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter und Tonkünstler. Leipzig 1784.
Kinkeldey, Otto: Luzzaschis Solo Madrigale. S. I. M. G. IX.
Kircher, Athanasius: Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni. Tom. I. Rom 1650.
Klein, J. Leopold: Geschichte des Dramas. Bd. V. Leipzig 1867.
Kretzschmar, Hermann: Die venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis. V. M. W. VIII.
Kroyer, Theodor: Dialog und Echo in der alten Chormusik. Jahrb. Peters XVI., S. 13 ff.
Führende Geister der Tonkunst im XVI. und XVII. Jahrhundert. Vorlesungen an der Münchener Universität. W. S. 1911/12.
Laborde, J. B.: Essai sur la Musique ancienne et moderne. Paris 1780.
Laurencie, Lionel de la: Lulli.
Liberati, Antimo: Lettera scritta .... al Sign. Ovidio Persapegi, il 18. Agosto 1684. Roma 1685.
Lindner, Ernst Otto: Zur Tonkunst, Abhandlungen. Berlin 1864.
Masutto, Giovanni: Della Musica sacra in Italia. Bd. III. Venezia 1889.
Mendel-Reissmann: Musikalisches Conversations-Lexikon. Berlin 1870 ff.
Mizler, Lorenz: Neu eröffnete Musikalische Bibliothek. Leipzig 1739.
Möbius, P. I.: Über die Wirkungen der Castration. Halle a. d. S. 1903.
Morgan, Lady: The Life and Times of Salvator Rosa. Franz. Ausgabe. Paris 1824. 2 Bde.
Neuhaus, Max: Antonio Draghi. Beih. d. Denkm. d. Tonk. in Österreich. Jahrg. I, 1. Wien 1913.
Praetorius, Michael: Syntagma musicum. Bd. III. Wolffenbüttel. 1619.
Prunières, Henry: Les représentations du Palazzo d'Atlante à Rome (1642). Sonderdr. aus S. I. M. G. XIV, 2.
Raguenet, François: Paralele des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opera. (sic!). Amsterdam (1702).
Ranke, Leopold: Die römischen Päpste im 16. u. 17. Jahrh. Berlin 1856.
Revue Musicale Mensuelle der Société Internationale Musicale. 6me Année, Nr. 4.
Riemann, Hugo: Handbuch der Musikgeschichte. Bd. II, 2. Leipzig 1912.
Rolland, Romain: Histoire de l'opera en Europe avant Lulli et Scarlatti. Paris 1895.
Musiciens d'autrefois. Paris 1908.
Rousseau, Jean Jacques: Dictionnaire de musique. Genève 1781.
Sandberger, Adolf: Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der Oper. Vorlesungen in der Münchener Universität W. S. 1912/13.
Sauer, K. M.: Italienische Literaturgeschichte. Leipzig 1883.
Schering, Arnold: Beiträge zur Geschichte des Oratoriums. (S. I. M. G. VIII.)
Geschichte des Oratoriums. Leipzig 1911.

Schmitz, Eugen: Allgemeine Musikgeschichte. Vorlesungen in der Münchener Universität W. S. 10/11 und 12/13.
Beiträge zur Geschichte der ital. Kammerkantate im 17. Jahrh. (Münchener Habilitationsschrift.) Leipzig 1909.
Zur Geschichte des ital. Continuomadrigals im 17. Jahrh. (S. I. M. G. 09/10.)
Zur Frühgeschichte der lyrischen Monodie Italiens im 17. Jahrhundert. Jahrb. Peters 1911.
Socratis Scholastici: Historia Ecclesiastica (graec. et lat.) Moguntiae 1677.
Solerti, Angelo: Gli Albori del Melodramma. Milano o. J. Vol. I, III.
Ulrich, Bernhard: Über die Grundsätze der Stimmbildung während der a capella-Periode und z. Zt. des Aufkommens der Oper. (1474 bis 1640.) Leipzig 1910.
Valle, Pietro della: Della musica del età nostra. ... Discorso al Sign. Lelio Guidiccioni 1640. (vgl. Doni: Tratt. mus.)
Vogel, Emil: Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1500—1700. Berlin 1892.
Marco da Gagliano. V. M. W. 1889.
Vossler, Karl: Italienische Literaturgeschichte. Leipzig 1908.
Welti, Heinrich: Gluck. Leipzig o. J. (Reklam).
Wiese und Percopo: Italienische Literaturgeschichte. Leipzig 1899.
Wolfrum, Philipp: Joh. Seb. Bach. 1906 ff.
Wotquenne, Alfred: Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. Bd. I. 1894.
Zelter, Karl Friedr.: Briefwechsel mit Goethe. Berlin 1833 f.

II.

A. Loretos Persönlichkeit.

(Der Mensch und der Sänger.)

1.

Wer sich bis heute über das Geburtsjahr Loreto Vittoris orientieren wollte, fand in größeren Musikgeschichten, wie der von Ambros[1]) oder in Nachschlagewerken wie Fétis[2]) und Riemann[3]) die Angabe „um 1588". Ich hatte, besonders da ich dieses Jahr vorläufig durch kein anderes zu ersetzen imstande war, nicht eher Grund an dieser Tatsache zu zweifeln, bis ich mit dem aktenmäßig und überall richtig fixierten Datum von Loretos Eintritt in die päpstliche Kapelle[4]) vertraut wurde; es schien mir nämlich zweifelhaft, daß Vittori, der als „junger Mann" aufgenommen wurde, damals schon 34 Jahre alt gewesen sein sollte.

Bestätigt wurde dieser Zweifel, als ich hörte, daß in Spoleto selbst von dortigen Interessenten schon wiederholt Untersuchungen in den Listen des Jahres 1588 zum Zwecke genauerer Konstatierungen veranstaltet wurden und daß diese, obwohl man auch die umliegenden Jahre genau durchgeprüft hatte, sämtlich ergebnislos verlaufen waren. Eine Untersuchung der „libri capitolari del Duomo" in Spoleto brachte insofern etwas Licht in die Angelegenheit, als eine dort notierte Bemerkung vom 16. Oktober 1614: „i Signori Canonici asseguarono dieci scudi l'anno al figliuolo di Vincenzo Vittori, **per il cantare** che faceva in chiesa[5]) die Zeit um 1588 als entschieden zu früh angenommen bloß-

[1]) a. a. O. S. 453.
[2]) a. a. O. S. 368.
[3]) Musiklexikon S. 1495 d. 7. Aufl.
[4]) 23. Januar 1622.
[5]) Da es sich um Singen handelte, dachte man sofort an Loreto, der, „figliuolo" bezeichnet, doch noch Knabe, unter keinen Umständen jedenfalls 26 Jahre alt war.

stellte. Die Möglichkeit, das Datum endgültig festlegen zu können, gab dem Verfasser ein Fund, den Haberl[6]) im „Archivio della Segretaria della S. Visita“ im Vatikan, ein Heiligtum, was er mit besonderer Erlaubnis des Papstes betreten durfte, machte. Er entdeckte nämlich dort die „Acta Visitationis Apostol. S. S. D. N. Urbani VIII“, in deren III. Teil S. 1139—1155 über eine von dem Protektor Kardinal Biscia veranstaltete Visitation der päpstlichen Kapelle vom 5. Mai 1630 Bericht erstattet wird. Interessant ist, daß unter den Mitgliedern des Jahres 1630 sich Namen wie Stefano Landi, Gregorio Allegri u. a. finden, für uns von größter Wichtigkeit ist die Erwähnung von „Loreto Vittori, Sopran, Kleriker aus Spoleto, **27 Jahre alt,** davon 9 im Dienste“. An der Richtigkeit dieser Altersangabe war nicht zu zweifeln, besonders da die 9 Dienstjahre — wir entsinnen uns, daß er im Januar 1622 in die päpstliche Kapelle eintrat — genau den Tatsachen entsprechen. Als Geburtsjahr ergab sich demnach, wenn wir die in Italien übliche Geltung des „annus inceptus pro completo“ in Betracht ziehen, das Jahr 1604, eine Vermutung, die mir durch Herrn Prof. Sordini in Spoleto alsbald bestätigt wurde, denn das Taufbuch vermerkt am 16. Januar 1604 wörtlich folgendes: „Lauretus Jo.is Baptistae de S. Angelo Mercurii et D. Bastianae suae Ux.is fil. fuit baptizatus die XVI eiusdem . .“

Damit steht also wenigstens der Tauftag Loretos am **16. Januar 1604** in dem zu Spoleto gehörigen Vorort S. Angelo in Mercole fest, geboren ist er wahrscheinlich am gleichen Tage oder einen Tag vorher. Der Name seines Vaters lautete Giovanni Battista, eine Ansicht, die schon vor dieser Feststellung von mehreren spoletinischen Gelehrten vertreten wurde, seine Mutter hieß Sebastiana. Wie mir aus authentischer Quelle mitgeteilt wurde, ist die Familie Vittori, deren Name auch in den Formen Vittorj, Vittory und in der lateinischen Übersetzung Victorius vorkommt, in Spoleto nicht autochthon, die Denkmäler, die noch heutigen Tages in Spoleto den Namen Vittori tragen,[7]) sind, wie wir im Verlauf unserer Darlegungen noch sehen werden, Erinnerungen an Loreto. Daß trotzdem um 1600 mindestens zwei verschiedene Zweige der Familie Vittori nebeneinander existieren, geht aus der schon erwähnten Persönlichkeit des Vincenzo Vittori hervor, von dem wir allerdings nicht wissen, in welcher Weise er mit Gio. Battista Vittori und mit dessen Sohn Loreto verwandt war; nur soviel ist uns bekannt, daß Vincenzo einen Loreto ungefähr gleichaltrigen Sohn, den wir oben erwähnten,[8]) hatte, der zufällig auch Gesangsstudien trieb, daß Loreto mit diesem nicht, wie irrtümlich angenommen wurde, identisch sein kann, geht aus dem zuletzt Gesagten zur Genüge hervor. Es ist wertlos, Vermutungen zu äußern, in welchem Grade Vincenzo mit Loreto und

---

[6]) Vgl. „Nanino“ a. a. O. S. 87 f.

[7]) Es sind dies die im Norden Spoletos an der Via Flaminia gelegene „Villa Vittori“ und die Orgel in der „Chiesa parrochiale di S. Domenico“.

[8]) S. 1 unten.

in welcher Weise dieser wiederum mit dem als Nepoten bezeichneten Pater Francesco und mit Giuseppe[9]) verwandt gewesen sein könnte, denn es fehlen uns zu berechtigten Hypothesen fast alle Voraussetzungen. Ein ebenso dichter Schleier hüllt sich über die ersten Lebensjahre unseres Künstlers, wir wissen nichts über die Erziehung, die ihm im Elternhaus zuteil wurde, nichts über die Einflüsse eines Lehrers oder Beraters. Die eine Annahme dürfen wir, ohne einen Irrtum befürchten zu müssen, aber wohl wagen, daß der Knabe sicher schon in früher Jugend die geistige Regsamkeit und Frische, die später sein Biograph Erythraeus als eine seiner Haupteigenschaften preist, bewiesen hat und daß seine musikalische Begabung, die sich ja in den meisten Fällen schon im zartesten Alter zeigt, sowie seine guten Stimmittel seinen Eltern als charakteristischstes Merkmal der Fähigkeiten ihres Kindes erschienen sind. Die Erkenntnis, daß es sich um ein spezifisch-musikalisches Talent bei Loreto handle, mochte den Eltern den Anstoß gegeben haben, den Knaben eine gediegene Gesangschule durchmachen zu lassen; da diese kaum in Spoleto[10]) damals zu finden sein durfte, schickten sie ihn nach der Hauptstadt.

2.

Loreto mag ungefähr acht Jahre alt gewesen sein, als er zum ersten Mal den geweihten Boden des ewigen Rom betrat; ein genaueres Datum wissen wir nicht, ebenso schweigt Erythraeus über den Eindruck, den dem Knaben das von seiner Heimat so verschiedene Leben und Treiben der Weltstadt gemacht hat, und doch wie gewaltig müssen die Empfindungen eines für das Große und Erhabene so empfänglichen Kindes, wie Loreto ohne Zweifel war, gewesen sein, wie mag sein Herz höher geschlagen haben beim Anblick dieser gigantischen Bauten, dieser prunkvollen Paläste! Vielleicht kam ihm angesichts so überragender Dimensionen etwas von dem Bewußtsein, daß Größeres, Höheres in ihm stecke als in seinen Kameraden, daß seine Stimme dereinst berufen sein werde, die Herzen von Tausenden in ihren Bann zu ziehen...

Es sind die besten Namen jener Epoche, die uns als Lehrer Vittoris überliefert sind:[11]) Francesco Soto, Francesco Soriano und Gio. Bernardino Nanino. Der häufig in diesem Zusammenhang genannte Gio. Maria Nanino schaltet nach unseren Forschungen, die das Geburtsjahr des Künstlers um sechzehn Jahre später nachgewiesen haben, aus, da er bereits am 11. März 1607 starb.[12])

---

[9]) Beide werden im Testament genannt (s. Anhang).
[10]) Das Städtchen zählt auch in unseren Tagen nicht mehr als 8000 Einwohner.
[11]) Vgl. Fétis, a. a. O. S. 368 u. Florimo, a. a. O.
[12]) Vgl. Haberl, a. a. O. S. 86.

Francesco Soto, der Gesangslehrer Loretos, war von Geburt Spanier. Er stammte aus Langa in der Diözese Osma[13]) und trat am 8. Juni 1562 in das päpstliche Sängerkollegium ein.[14]) Er war Sopransänger, nicht wie Ulrich[15]) annimmt, Kastrat, sondern einer der letzten Sopranfalsettisten.[16]) Seine Stimme soll ganz hervorragend gewesen sein, wenigstens preist sie della Valle[17]) mit begeisterten Ausdrücken; sie war der Grund zur Hochschätzung, die Soto bei dem Papst Sixtus V. sowie bei S. Filippo Neri in hohem Grade genoß.

Über seine Tätigkeit als Lehrer ist uns leider nichts überliefert, es ist aber anzunehmen, daß Soto imstande war, sein eigenes Können auch auf seine Schüler zu übertragen und daß Loreto bei ihm den Grund zu seiner späteren großen Kunst gelegt hat. Wie wir aus einigen zeitgenössischen Dokumenten schließen können,[18]) war die erste Hälfte des Seicento in Rom eine Blütezeit des Kunstgesanges;[19]) den Gesangsstudierenden war z. B. in der Schule des Virgilio Mazzocchi[20]) eine genaue Tageseinteilung vorgeschrieben, nach der sie sich zu richten hatten. Eine Stunde wurde auf das Singen schwieriger und unbequemer Stellen verwandt, in einer zweiten wurde Literatur studiert. Dann folgten eine dritte Stunde Gesangsübungen in Gegenwart des Lehrers, die vor dem Spiegel vorbereitet sein mußten, damit der Schüler es vermeide, mit „Leib Stirn, Augenbrauen oder Mund" „häßliche und linkische Bewegungen" zu machen. Am Nachmittag folgte eine halbe Stunde theoretischer Arbeit, eine weitere halbe Stunde war kontrapunktischen Übungen gewidmet. Die noch übrige Zeit füllte man mit praktischen Kompositionsversuchen eines „Psalmes, einer Motette oder einer Canzonette", oder aber mit literarischen Studien oder Klavierspiel aus. Die Arbeit, die ein damaliger Musikstudierender zu leisten hatte war demnach eine ungeheuer große und anstrengende, besonders wenn wir bedenken, daß jeder Augenblick freier Zeit obendrein mit Kopieren, „Absetzen", Intavolieren und Spartieren von Musikstücken ausgefüllt wurde;[21]) nutzte man doch selbst Spaziergänge nach dem Monte Mario zu aus, um die Stimme in der freien Luft auf ihre Tragfähigkeit hin zu prüfen oder um das Echo auf sich wirken zu lassen.[22])

Es ist anzunehmen, daß Soto, der auch selbst kompositorisch

---

[13]) Vgl. Baini, a. a. O. II, S. 7 f.
[14]) Vgl. Fétis, a. a. O. S. 70.
[15]) a. a. O. S. 86.
[16]) Der letzte war Santos, vgl. das Kastratenverzeichnis im Anhang.
[17]) Vgl. Doni, opp. II, S. 256 u. Baini a. a. O. II, S. 191.
[18]) Durante, Vorrede zu den „Arie devote"; Bontempi a. a. O. S. 192.
[19]) Vgl. Ambros, a. a. O. S. 521; Goldschmidt, Methode a. a. O. S. 34.
[20]) Hauptvertreter der röm. Schule, der sich durch Komposition des Rospigliosischen: „Chi soffre speri" (1639), einer opera buffa, berühmt machte. S. S. 21.
[21]) Nach Kroyer: Führende Geister d. Tonkunst i. 16. u. 17. Jahrh. a. a. O.
[22]) Vgl. Brendel, a. a. O. S. 98.

hervortrat,[23]) neben dem Gesangsunterricht auch den theoretischen erteilte, trotzdem zog Loreto es vor, vielleicht weil er eine besondere schöpferische Begabung in sich heranwachsen fühlte, nebenher noch bei ausgesprochenen Komponisten in die Schule zu gehen, um möglichst innig mit den Geheimnissen der Satzkunst vertraut zu werden. Wo hätte er in dieser Hinsicht sein Ziel besser erreichen können als bei Nanino und Soriano, die beide mit dem Palestrinakreis aufs engste verwachsen waren, und ganz der Tradition ihres Meisters getreu ihre Adepten ausbildeten!

Über Francesco Soriano hat Haberl[24]) ziemlich eingehend berichtet, wir dürfen uns deshalb auf die für uns notwendigsten Punkte über sein Leben und Wirken beschränken. Anno 1549 in Soriano bei Viterbo geboren, erscheint sein Name zum erstenmal 1574 in der Sammlung des päpstlichen Sängers Tommaso Benigni. Schon als Knabe zeichnet er sich durch seine schöne Stimme aus und wird im Gesangschor in S. Giovanni in Laterano verwendet.[25]) 1581 wird er an den Hof Wilhelm Gonzagas nach Mantua berufen, wo er fünf Jahre bleibt. Wichtig ist für die Beliebtheit,[26]) deren sich Soriano bei seinem Meister erfreute, ein von Palestrina am 13. April 1583 an den Herzog von Mantua gerichtetes Schreiben, in welchem dieser die ihm zuteil gewordene ehrenvolle Berufung an den Hof Wilhelm Gonzagas ablehnt, „denn es würde ihm (Palestrina) sehr leid tun, wenn sein Schüler Soriano, den er sehr liebe, seinetwegen die Stelle, welche er gegenwärtig in Mantua einnimmt, verlieren würde". Dieses Schreiben ist insofern für unseren Zusammenhang wichtig, als daraus hervorgeht, daß Soriano Palestrinas Schüler war, eine Tatsache, die im übrigen durch seine Kompositionen bestätigt wird. Mindestens gleichstellen müssen wir dem Unterricht bei Soriano die Lehrzeit, die der junge Vittori bei Gio. Bernardino Nanino, dem Neffen Gio. Marias, absolviert haben soll, denn die Sängerschule der beiden Nanino genoß im damaligen Rom ein vorzügliches Ansehen und die Ausbildung der Eleven war nach dem Urteil Gregorio Allegris[27]) eine sehr gründliche und strenge, erzählt man doch, daß mitunter sogar Palestrina, der Lehrer und Freund des älteren Nanino, den Proben beiwohnte. Nach dem Tode des Onkels übernahm Bernardino (geb. 1550 in Vallerano), der schon an S. Luigi de Francesi und S. Lorenzo in Damaso als Kapellmeister gewirkt hatte, allein die Leitung der Musikschule. Von seinem gediegenen Können zeugt eine große An-

---

[23]) Vgl. Baini, a. a. O. S. 7 f.

[24]) K. M. J. 1895. S. 95 f.

[25]) Vgl. Baini a. a. O. II, S. 30.

[26]) In wie hohem Ansehen Soriano bei seinen Zeitgenossen stand, geht aus der Tatsache hervor, daß Filippo Vitali in der Vorrede zur Partitur seiner „Aretusa" dessen Namen an erster Stelle der römischen Musiker nennt. Vgl. a. Ambros a. a. O. S. 500 und Masutto, a. a. O. S. 8. f.

[27]) Vgl. Haberl, „Nanino", a. a. O. S. 88 und Liberati, a. a. O. S. 22 ff.

zahl von Kompositionen wie Madrigale, 4 Bücher Kirchenkompositionen mit Continuo (1610), ferner Psalmen, Magnificat sowie ein 12 st. Salve Regina; seine meisten Sachen, darunter nach dem Urteil von Ambros [28]) recht bedeutende, blieben ungedruckt. [29])

Diese wenigen Worte über die Persönlichkeiten von Vittoris Lehrern mögen genügen; wie bei dem größten Teil der Biographie unseres Künstlers waren wir auch hier beinahe ausschließlich auf Hypothesen angewiesen, wir beschränkten uns deshalb, von der vermutlichen Unterrichtsweise der Soto, Soriano und Nanino die Merkmale hervorzuheben, die uns als Vergleiche mit dem musikalischen Schaffen Loretos charakteristisch vorkamen. Auffallend berührt dabei, wie stark die drei Lehrer mit dem Palestrinakreis und seinem Schaffen verwachsen waren, während der Schüler, abgesehen von einigen Momenten in den Chören seiner Galatea, später so ganz andere Wege eingeschlagen hat. Wieder ein Beweis für die Tatsache, wie schnell das heranwachsende Seicento Palestrina vergessen hatte, außer der päpstlichen Kapelle — Vittori vergaß wenigstens als Komponist, daß er zu ihr gehörte, er dachte wie wir sehen werden mitunter recht weltlich — wollte niemand mehr etwas von seiner Kunst wissen, verwies doch der sonst feinsinnige Kritiker Pietro della Valle [30]) Palestrinas Werke in Museen (dort, sagt er, sei der einzig richtige Platz für sie), während J. B. Doni seinen Stil für eine „Barbarei" erklärte!

Wir haben uns nun noch mit einer Angelegenheit zu beschäftigen, die insofern in diesen Zusammenhang gehört, als Vittori, wie schon damals eine große Anzahl jugendlicher Sänger, sich ihr während seiner römischen Lehrzeit, wohl einer Aufforderung seiner Meister zufolge, unterzog: der Kastration. Ein kurzer geschichtlicher Überblick über diesen wohl unmenschlichsten Brauch aller Zeiten möge, gepaart mit einigen Bemerkungen über die physischen und psychischen Veränderungen, die mit dem Körper eines Kastraten vorzugehen pflegen, den Schluß dieses Kapitels bilden.

Die Kastration.[31])

Schon im frühen Altertum begegnen wir der Gewohnheit, Angehörige des männlichen Geschlechtes ihrer Sexualorgane zu berauben; [32]) der Zweck

---

[28]) a. a. O. S. 79.

[29]) Einige vierstimmige Psalmen finden sich bei Proske. (Musica divina.)

[30]) Vgl. Ambros a. a. O. S. 423 ff.

[31]) Zu diesem Abschnitt vgl. außer den im folgenden zitierten Quellen vor allem Gall und Möbius.

[32]) Ob Semiramis wirklich als erste die Kastration eingeführt hat, ist nicht erwiesen und äußerst zweifelhaft; aus Amm. Marcellinus, Gesch. d. röm. Staates, XIV, 6, Leipzig 1808, läßt sich nichts Bestimmtes folgern. (Vgl. auch Forkel, Geschichte a. a. O. S. 708 f.)

war in den ersten Zeiten ein ausgesprochen religiöser,[33]) ein Mann glaubte, der Gottheit keinen wertvolleren Dienst erweisen zu können, als indem er ihr das Kostbarste, was er besaß, seine Männlichkeit, opferte. In diesem Sinne erklärt sich die Entmannung der Kybelepriester. Die Beobachtung, daß der so Operierte neben seiner Zeugungsfähigkeit auch den Mut, wie in den meisten Fällen überhaupt alle spezifisch männlichen Eigenschaften,[34]) einbüßte, mochte den Anstoß gegeben haben, die Kastration neben religiösen auch zu anderen Zwecken auszunutzen. Daß sie in der Anwendung als Gottesopfer[35]) nicht plötzlich verdrängt wurde, geht aus dem jüdischen Brauch der Beschneidung, welche Möbius sehr fein als „symbolische Kastration" — man konnte unmöglich ein ganzes Volk in dieser Weise operieren — bezeichnet, deutlich hervor.[36]) Andererseits ergibt sich aus mehreren Bemerkungen älterer Schriftsteller, daß man schon früh Sklaven kastrierte, um sie zu Diensten brauchbarer zu machen; man hielt sie im Falle eines Streites für ungefährlich, bei der Arbeit für besonders fügsam, die Tatsache, daß sie sich nicht in Liebesgeschichten einlassen noch an den Weibern ihres Gebieters vergreifen können, erwies sie als hervorragend befähigt, die Geliebte eines eifersüchtigen Herrn zu bewachen. Auf diese Weise entstanden die Eunuchen der orientalischen Fürsten, die bei großen Harems derartig vermehrt wurden, daß man beispielsweise von einigen persischen Königen behaupten konnte, sie hätten 3000 Verschnittene in ihren Diensten gehabt. Mit anderen morgenländischen Sitten kam dann später die Kastration zu den Griechen und Römern, der Verfall des römischen Weltreiches brachte einen „förmlichen Kastratenhandel" hervor, denn abgesehen von ihrer Verwendung als Eunuchen, soll man sie „ihrer biegsamen und weichen Körper wegen" zu Pantomimen benutzt haben.[37]) Die bis jetzt berührten Arten der Verschneidung sind selbst in älteren Zeiten nicht die einzigen, eine nicht seltene Anwendung fand sie schon früh zur Bestrafung von Verbrechern, eine Form, in der sie sich z. B. in China bis zum 19. Jahrhundert erhalten haben soll; ferner ist hier zu nennen die Entfernung der Geschlechtsorgane von Männern oder Frauen zu Heilzwecken (gegen Gicht, Lepra und Hautkrankheiten etc.), die schon vor Jahrhunderten üblich gewesen sein soll;[38]) sie ist heutzutage im Abendlande wohl die einzige noch vorkommende Art der Kastrierung von Menschen.

Mit dieser kurzen Skizze glauben wir einen Überblick über die wichtigsten historischen Grundlagen der religiösen, Eunuchen-, der medizinischen und

---

[33]) Ich sehe hier ab von der Kastration des Besiegten, wie sie sich z. B. bei Homer findet. (Vgl. Odyssee XVIII v. 85 ff.)

[34]) Vgl. unsere späteren Ausführungen.

[35]) Sogar in der christl. Zeit finden sich noch „Fälle von Kastration aus religiöser Schwärmerei" (Möbius); ein gewisser Valesius soll eine Kastratensekte gegründet haben, die 240 aus der Kirche ausgestoßen wurde. Das Konzil zu Nicäa (325) erklärte die freiwillige Entmannung für unvereinbar mit den Satzungen der Kirche.

[36]) Vgl. auch das russische Skopzentum.

[37]) Vgl. Laborde a. a. O. I, 67.

[38]) Möbius a. a. O. S. 20 f.

der Verbrecherkastration gegeben zu haben,[39]) der wohl genügen wird, um unsere folgende Darstellung auch entwicklungsgeschichtlich verständlich zu machen, wir wenden uns deshalb gleich zu der uns am meisten interessierenden Form der Verschneidung, der **Sängerkastration.**

Aus einer kurzen Bemerkung in der Kirchengeschichte des Sozomenus[40]), die von einem kastrierten Gesanglehrer, Briso mit Namen, berichtet, können wir schließen, daß die ersten Anfänge der Sängerkastration sich bis ins vierte Jahrhundert nach Christus zurückführen lassen. Es ist anzunehmen, daß auch diese Form der Verschneidung vom Orient ausging und sich dem Abendland mitteilte, wo dann sicher das Mönchtum mit am meisten dazu beitrug, der Neuerung Bahn zu bereiten.[41]) Die Dokumente der ersten Jahrhunderte sind, wenn nicht spärlich, so doch nur mit größter Mühe aufzufinden,[42]) erst im 12. Jahrhundert erfahren wir wieder von einer Anzahl von Sängerkastraten, die von Konstantinopel als virtuosi oder als Lehrer nach dem Okzident auswanderten, in gleicher Eigenschaft sollen sich Anno 1137 drei Eunuchen nach Smolensk begeben haben.[43]) Im ausgehenden Mittelalter treffen wir Kastraten fast nur als Kirchensänger an, inwieweit sie in der päpstlichen Kapelle verwandt wurden, wissen wir nicht; es ist anzunehmen, daß sie bis 1588, wo der Kastrat Giacomo Spagnoletti eintrat[44]) — er bildet den Anfang einer fortlaufenden Kastratenreihe — dort nur sporadisch vorkamen. Der Grund war der, daß man sich zur Ausführung hoher Stimmen in der Capella Pontifica wie in den Kirchen der Falsettsoprane bediente, welche Knabenstimmen nicht nur an Ausdauer, sondern auch an Feinheit und Seele übertroffen haben sollen. Erst als die Zeiten anspruchsvoller geworden waren, begann man die Kastraten den Fistelstimmen vorzuziehen;[45]) doch spielten bei der Veränderung des Geschmacks insofern technische Rücksichten mit, als die Falsettisten — man bezog sie vornehmlich aus Spanien[46]) — nicht imstande waren, hochgelegene Sopranpartien zu singen, was zur Folge hatte, daß die älteren Meister „sich hüteten, in ihren Kompositionen den Sopran in die Höhen emporzuführen, wo er seinen größten Glanz entwickelt".[47]) Die Einsicht, daß die Falsettsänger in dieser Hinsicht unzureichend waren, mag Caccini veranlaßt haben, sie abzulehnen.[48]) Welche

---

[39]) Eine ausgedehntere Behandlung verbot sich aus räumlichen und stofflichen Gründen.

[40]) S. Sokrates a. a. O. Teil II: Hermiae Sozomeni hist. eccles. lib. VIII cap. 8 S. 768.

[41]) Vgl. dazu die Ansicht Wekhrlins, Chronol. I, S. 174, der die Mönche „unoperierte Kastraten" nennt. Vgl. a. Forkel a. a. O. S. 708 f.

[42]) Diese hochinteressanten Untersuchungen verdienten zum Gegenstand einer Spezialarbeit gemacht zu werden.

[43]) Vgl. Möbius a. a. O. S. 17.

[44]) S. unser Verzeichnis im Anhang.

[45]) Vgl. Ulrich a. a. O. S. 84.

[46]) Vgl. R. M. I. XIV, a. a. O. S. 82 ff. u. 752 ff.

[47]) S. Ambros, a. a. O. S. 462.

[48]) Vgl. Goldschmidt, Meth. S. 90, außerdem das Urteil Zacconis bei Ulrich a. a. O. S. 83, M. Praetorius, Synt. mus. III, S. 231 u. Doni Tratt. II, S. 43.

auch die Gründe zum allmählichen Rückgang der Fistelstimmen gewesen sein mögen, soviel steht fest, daß sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Kastraten als Sänger immer mehr einbürgerten, und zwar nicht nur in Italien, wo der Arzt Codronchius 1597 „die Entmannung der Knaben zur Erzielung von Sopranstimmen für etwas allgemein Gebräuchliches“ erklärte[49]), sondern auch in anderen Ländern. So soll z. B. die Münchner Hofkapelle unter Orlando di Lasso mehrere Kastraten beherbergt haben,[50]) im Jahre 1620 sind nach einem Bericht von Michael Praetorius an zahlreichen deutschen Höfen „Soprani“ in Verwendung. Von dieser Zeit ab verbreiteten sie sich mit fast unglaublicher Geschwindigkeit, was auch aus der Kompositionspraxis einiger Meister deutlich hervorgeht; Peri, Caccini und Gagliano hatten sich noch an die Natur der Stimmen gehalten, schon Stefano Landi — er war selbst „eunuco“[51]) — schuf in seinem „San Alessio“ (1634) eine Kastratenpartie, Vittori mit der „Galatea“[52]) (1639) und Claudio Monteverdi mit der Partie des Nero[53]) in seiner „Incoronazione di Poppea“ (1642) folgten; Cavalli, der Großmeister der venezianischen Oper, schrieb seinen „Paris“ und „Alcibiades“ für Sopranisten, seinen „Xerxes“ für einen Altisten,[54]) schließlich kam es so weit, daß gegen Ende des 17. Jahrhunderts ein Opernkomponist überhaupt nicht mehr ohne Kastratenpartien auskam, Papst Clemens XII. (1730—1740) konnte also ruhigen Herzens ein Edikt erlassen, wodurch den Frauen das Auftreten auf römischen Theatern untersagt (!) wurde; hatte das römische Theaterpublikum doch schon 1718 in Scarlattis „trionfo d'amore“ (o Ironie des Titels!) das Schauspiel erlebt, daß die Geliebte Altistin und ihr Anbeter Sopran ist, weshalb er auch in Duetten die Oberstimme erhält.[55]) Es würde uns zu sehr von dem eigentlichen Gegenstande unserer Betrachtungen entfernen, wollten wir die Ausbreitung des Kastratenwesens, das immer mehr zu einem Unwesen ausartete,[56]) im einzelnen weiter verfolgen; das meiste ist ja außerdem zur Genüge bekannt, wir wissen, daß sogar Gluck in seinem „Orfeo“ eine Kastratenpartie (für Guadagni[57]) schuf, wie selbst

---

[49]) Vgl. Ulrich a. a. O. S. 84.

[50]) Vgl. Praetorius, synt. mus. II S. 17; Ambros a. a. O. S. 464.

[51]) S. das Kastratenverzeichnis im Anhang.

[52]) S. ds. S. 37.

[53]) Nach Kroyer: Führende Geister d. Tonkunst d. 17. Jahrh. Vorl. W. S. 1911/12; Nero war Sopranpartie.

[54]) Damit ist die Reihe der damaligen Kastratenrollen natürlich nicht im mindesten erschöpft; u. a. enthielten Domenico Mazzocchis „Catena d' Adone“ (diese allerdings aus besonderen Gründen s. Ambros a. a. O. S. 463 ff.) und Luigi Rossis „Palagio d'Atlante“ (s. S. 60 f.) Kastratenpartien.

[55]) Vgl. Ambros a. a. O. S. 463 f.

[56]) In Italien wurden mit der Zeit eigene Boutiquen mit der Aufschrift: „Qui si castra ad uno prezzo ragiorevole“ errichtet, die mehr den Einheimischen als den Fremden verständlich war, mancher sie aufsuchende Franzose oder Engländer, der glaubte in eine Rasierstube (!) zu treten, soll von dem wahren Zweck der Bude nicht wenig entsetzt gewesen sein. (Vgl. Forkel, a. a. O. S. 709.)

[57]) Vgl. unser Verzeichnis im Anhang.

Mozart die Titelrolle seines „Titus“ als Sopranrolle komponierte.[58]) Interessant ist vielmehr für uns, an dieser Stelle zu untersuchen, wie sich die Zeitgenossen in der Beurteilung der Kastratenstimme verhalten haben.

Das glänzendste Zeugnis stellt wohl von allen Kritikern Pietro della Valle den Sopranstimmen aus, er findet bei allen so viel Anmut und Geschmack des Vortrages, dabei ein so wahres Verständnis vom innersten Wesen der Musik und des Gesanges, daß er sie als „den größten Schmuck“[59]) der Tonkunst erklärt; in seiner Begeisterung versteigt er sich sogar, sie „Soprani naturali (!)“ zu bezeichnen. Weniger überschwenglich, aber nicht minder überzeugt, lobt sie der französische Abbé Raguenet;[60]) er hält den Klang einer Kastratenstimme für ebenso zart und angenehm wie den einer Frauenstimme, dabei stark, durchdringend und doch sehr biegsam, was aus dem vorzüglich leichten Koloratursingen der Verschnittenen hervorgehe. Einen besonderen Vorzug erkennt Raguenet in der großen Dauerhaftigkeit dieser Stimmen, welche sich im Gegensatz zu weiblichen Sopranen 30—40 Jahre hielten. Ungefähr die gleichen Eigenschaften erkennt ihnen Michael Praetorius[61]) zu, welche rund zweihundert Jahre später, 1814, Zelter[62]) nach der Besichtigung des Kölner Doms an Goethe berichtete. Er findet den Raum dieser gewaltigen Kirche so groß, daß eine in ihm abgehaltene Musik, möge sie noch so stark besetzt sein, „ohne männliche Soprane doch nur von mäßiger Wirkung“ sein wird, und er kann Reichardt[63]) nicht verstehen, der „nicht weiß, was er sagt, wenn er auf die Verschneidung schilt“.[64])

Indessen erklingt über die Qualität des Kastratengesanges nicht bloß einseitiges Lob,[65]) es steht den Bewunderern vielmehr eine nicht kleine Zahl von Tadlern gegenüber. An erster Stelle müssen wir in diesem Sinne G. B. Doni nennen, der den weiblichen Stimmen bei weitem den Vorzug gibt.[66]) Ungefähr gleich lauten die Urteile, die Präsident Debrosse[67]) und Joh. Nik. Forkel[68]) über die Soprani abgeben; sie finden an der Stimme ein Timbre, wie man es bei Chorknaben gewohnt ist, sie ist wohl lauter, aber viel härter, trockner als eine Knabenstimme; wenn man auch zugestehen muß, daß

---

[58]) Auch die anderen Hauptrollen dieser Oper sind mit Ausnahme des Publius Kastraten zugedacht. Vgl. die Titelpartie in Bellinis „Romeo“ und die Rolle des Adriano in R. Wagners „Rienzi“.

[59]) Vgl. Ulrich a. a. O. S. 85.

[60]) Vgl. seine „Paralèle des Italiens et des François“ a. a. O. S. 26 ff. Im Auszuge bei Ambros a. a. O. S. 464 f.

[61]) „Bey den meisten Eunuchis ist dies zu observieren, daß sie meistenteils mit heller und zarter Stimme, so stark als sonsten zween oder drey Knaben singen und intonieren“. Synt. mus. II, 18.

[62]) Carl Friedr. Z. (1758—1832), der bekannte Liederkomponist und Gründer des Berliner Instituts f. Kirchenmusik.

[63]) Gemeint ist Joh. Friedr. Reichardt (1752—1814), der Schöpfer des dtsch. Liederspiels.

[64]) Zelter, Briefw. a. a. O. II, S. 133.

[65]) Vgl. auch das Urteil v. J. B. Marx in der Berl. Allgem. Mus.-Ztg. 1824 S. 111 ff.

[66]) De praest. mus. vet. III, 105.

[67]) In seinen Briefen über Italien (1738) vgl. Möbius a. a. O. S. 18.

[68]) a. a. O. S. 710.

die Tongebung in vielen Fällen eine leichte und brillante ist, einer Frauenstimme kann sie nur ein Mensch vorziehen, der bereits an sie gewöhnt allen Geschmack an wahrer Natur verloren hat. Ungleich viel schärfer geht J. J. Rousseau[69]) gegen die Kastraten vor, was begreiflich erscheint, wenn wir uns an das von ihm statuierte (trotz seelischer Größe viel mißbrauchte) Ideal des „retournons à la nature" erinnern;[70]) ihm mußte diese Operation als Unnatur schon im Prinzip verhaßt sein, im übrigen äußert er eine ganze Reihe künstlerischer Bedenken, die wir des Interesses halber, auch weil sie den vorhin zitierten Lobsprüchen oft gerade entgegengesetzt lauten, im Auszuge kurz mitteilen wollen: „. . . l'avantage de la voix se compense dans les Castrati par beaucoup d'autres pertes. Ces hommes, qui chantent si bien, mais sans chaleur et sans passion, sont, sur le théâtre, les plus maussades acteurs du monde; ils perdent leur voix de très bonne heure et prennent un embonpoint dégoutant. Ils parlent et prononcent plus mal que les vrais hommes, et il y a même des lettres, qu'ils ne peuvent prononcer du tout."

Wie sollen nach diesen sich gerade zuwiderlaufenden Äußerungen der Zeitgenossen wir, die wir nur auf diese Berichte angewiesen sind, unser Urteil einstellen? Welche Konsequenzen birgt beispielsweise die Kritik Rousseaus, der doch sicher ein feinsinniger Musiker war, in sich, wenn es gilt, den Sänger Loreto Vittori zu beurteilen? Sind die begeisterten Berichte über den Zauber seiner Stimme[71]) nur ein Märchen, welches Erythraeus oder ein anderer „jeglichen künstlerischen Geschmackes entwöhnter" Zeitgenosse sich in den Kopf gesetzt hat?

Die beste Lösung dieser schwierigen Fragen bietet uns eine kleine physiologische Orientierung über die Kastration und die durch sie herbeigeführten Veränderungen am Organismus eines Individuums; daß diese Veränderungen in der Tat stattfinden, wird kein Einsichtiger bestreiten wollen; schon der bekannte Jesuit und Musikhistoriker Athanasius Kircher hat festgestellt, daß „die Samengefäße der Männer notwendiger den Stimmwerkzeugen unterworfen sind, als die der Frauen, denen für die mit dem Alter zunehmenden Säfte und Feuchtigkeiten im Gegensatz zu den Männern ein heilsamer Abgang bestimmt ist."[72]) Die eingehenden Forschungen von Möbius[73]) haben den innigen Zusammenhang zwischen Geschlecht und Gesamtorganismus aufs klarste bewiesen, wir teilen die Ergebnisse, soweit sie uns hier interessieren, kurz mit.

Alle Gelehrten, die sich bisher mit den Wirkungen der Kastration befaßt haben, sprechen von auffallend schlanken, mageren Knochen der Eunuchen, gebeugten Rücken und einem schon in früher Jugend greisenhaften Aussehen, zu

---

[69]) a. a. O. S. 108 f.

[70]) Vgl. auch Giuseppe Parinis Ode: „la Musica" in seinen „Poesie", Pisa 1799 S. 73 ff.

[71]) S. unsere späteren Ausführungen. S. 19 f.

[72]) Musurgia I, Anatom. c. 14, corollar. 2. S. a. Mizler, a. a. O. II, 224.

[73]) a. a. O. S. 38 ff.

dem eine blasse, faltige Hautoberfläche viel beiträgt;[74]) mit zunehmenden Jahren bekämen sie einen dicken Leib, fette Beine und einen schwerfälligen Gang.

Wertvoller ist für unseren Zusammenhang die bei den Kastrierten eintretende Veränderung des Kehlkopfes; die Operation bewirkt nämlich, daß der Kehlkopf nicht in der richtigen Weise weiter wächst, seine Kleinheit sichert also dem Sänger die Erhaltung seiner Knabenstimme; sein Kehlkopf ist nach einer Untersuchung von Gruber um ein Viertel kleiner als der eines Mannes gleichen Alters und gleicher Größe,[75]) seine Stimmritze ist kleiner als eine männliche und größer als eine weibliche.

Noch wichtiger als diese physischen Abweichungen sind die seelischen Veränderungen, die mit Kastraten vorgehen sollen, und darüber ist auch in früherer Zeit viel geschrieben worden. Viele wollen bemerkt haben, daß die Verstandeskraft bei Eunuchen nachlasse; Forkel[76]) führt als Gegenbeweis die Besetzung erster Staatsämter in Babylon, Ägypten und Persien durch Verschnittene an, die trotz der Kastration imstande sind, „schlüpfrige Posten mit wahrer Vorsicht und Weltklugheit" zu verwalten.

Wir können uns seiner Ansicht ruhig anschließen, zumal da sie auch Möbius vertritt; weniger passend ist die Heranziehung von Persönlichkeiten wie dem Philosophen Origenes (um 250 n. Chr.) und dem Theologen Abälard (1079—1142), die sich selbst kastriert haben, bzw. kastriert worden sind,[77]) aber in so vorgerücktem Alter, daß ihr schon entwickelter Geist unmöglich sich wieder hätte verflüchtigen können.[78]) Die verschiedensten Untersuchungen haben erwiesen, daß die Vornahme der Operation am wenigsten schädlich im Knabenalter wirkt, ebenso im reifen Mannesalter, gefährlich und die physische wie psychische Entwicklung hemmend mochte sie wohl nur im Jünglingsalter gewesen sein; man hatte also seine Gründe, die jungen Sänger in der Regel bei ihrem zehnten Lebensjahr zu operieren.

Die Eigenschaften, welche ältere Schriftsteller den Kastraten beilegen, wie Boshaftigkeit, Feigheit, Neugier, Grausamkeit, Habgier, Hinterlist, Eitelkeit u. a. m. mögen bei einigen Personen zutreffend gewesen sein, sie als Charakteristikum eines Kastraten aufstellen, hieße eine wenig weitschauende Kritik üben. Denn im Grunde gilt das „quod licet Jovi, non licet bovi" nicht nur für uns „normale" Menschen, sondern auch für einen Kastrierten, und Möbius hat recht, wenn er über die Wirkungen der Operation zusammenfassend sagt: „Wenn einzelne, geniale Naturen mit einem für ihre Zwecke so vorzüg-

[74]) Diese Beobachtungen scheinen richtig zu sein, auch Kotzebue berichtet in seiner „Reise nach Rom und Neapel" 1804 von Straßenfiguren, die „durch ihren ungeschickten Wuchs leider sogleich verraten, daß sie zu den Unglücklichen gehören, welche das verwöhnte Ohr der Italiener am liebsten singen hört". Bd. II. Vgl. auch Hogarth: mariage à la mode Bl. IV.

[75]) Dupuytren konstatierte das Verhältnis sogar 1:$^1/_3$.

[76]) a. a. O. S. 710.

[77]) Aktenmäßig steht das allerdings nicht fest.

[78]) Vgl. Monatsschrift für Unfallheilkunde 3. Jahrg. 1896 S. 267, wo Prof. Girard konstatiert, daß die Kastration keineswegs eine Verminderung der Arbeitsfähigkeit bedeutet.

lich organisierten Gehirn versehen sind, daß sie durch keine Widerwärtigkeit, weder durch Unglück noch durch Krankheit, von ihrem Wege abgedrängt werden, so wird man darum nicht annehmen, daß die Leistungsfähigkeit anderer Menschen durch die üblen Einflüsse nicht vermindert werde; einzelne, wegen der Stärke ihrer Natur bleiben trotz Wegfall der Keimdrüsen auf ihrer Höhe.“ Und diesen letzten Satz können wir wohl mit Recht auf unseren Fall, auf Loreto und seine Stimme, anwenden, wodurch eine weitere Beweisführung zu seinen Gunsten unterbleiben darf; denn unser auf S. 11 ausgesprochener Zweifel kann mit begründetem Anspruch als gelöst gelten.

Gleichzeitig schließen wir unsere Betrachtungen über die Kastration; so interessant es wäre, die Untersuchungen noch weiter fortzusetzen, weder der Raum noch eine innere Notwendigkeit würden es rechtfertigen; und so verschieden die Meinungen über ihren Wert gewesen sein mögen, die Tatsache würde auch ihr größter Anhänger, sofern er ein menschliches Fühlen hatte, nicht haben leugnen können, daß sie eine Barbarei und Grausamkeit war, oder, wie Ambros sagt, „ein unaustilgbarer Fluch in der Geschichte der italienischen Oper“.

3.

Um 1617 mag der junge Kastrat mit dem gesamten technischen wie künstlerischen Rüstzeug des Komponisten und Sängers völlig ausgestattet gewesen sein, er konnte also jetzt mit gutem Gewissen den Schritt in die Öffentlichkeit wagen, um vor einem Publikum sein Können zu zeigen. Daß Loreto zu diesem Zwecke nicht in der Hauptstadt blieb, war zweifellos auf die Anregung eines seiner Freunde, des jungen Florentiners Ottavio Doni, wohl eines Neffen des bekannten Musikschriftstellers,[79]) zurückzuführen, der ihn aufforderte, doch mit ihm nach seiner Vaterstadt zu gehen. Vittori sagte zu, nicht nur auf Grund praktischer Erwägungen — Ottavio versprach, ihn in seine Familie einzuführen und lud ihn ein, sein Hausgenosse zu werden,[80]) — sondern wohl auch aus künstlerischen Gründen. Denn Florenz war damals eine Hochburg jeglicher Kunstbetätigung und hatte in seinem Großherzog Cosimo II. einen hochherzigen Gönner und Förderer besonders der Musik. Während seiner zwölf Jahre dauernden Regierung befand sich sein Land politisch und wirtschaftlich in blühenderem Zustande als je.[81]) Schon frühzeitig hatte sich der junge Fürst persönlich als Dichter betätigt, was eine besondere Vorliebe für szenische musikalische Darstellungen in ihm erweckte.

---

[79]) Rolland behauptet a. a. O., histoire S. 145, dieser sei der Vater des Musikschriftstellers gewesen, eine Angabe, die von dem Altersunterschied abzusehen, auch deshalb nicht richtig ist, da aus der Biographie G. B. Donis von Bandini (Florenz 1755) hervorgeht), daß dessen Vater der als Verfasser des „Dialogs über die Musik“ und des Libreria-Kataloges bekannte Antonio Francesco Doni (1519—1574) war.

[80]) Vgl. Lindner, a. a. O. S. 45 und Erythraeus a. a. O.

[81]) Vgl. Vogel, Gagliano a. a. O. S. 512. Cosimo berief 1610 den berühmten Astronomen Galileo Galilei an seinen Hof, der am 7. Januar des gleichen Jahres die Jupitertrabanten gefunden hatte.

So sparte er keinen Aufwand, um diese seine Lieblingsneigung erfüllt zu sehen, und unterließ nichts, um die bedeutendsten Künstler und Künstlerinnen an sich zu fesseln. Caccini berichtet [82]) schon am Anfang des Jahrhunderts von der stattlichen Anzahl von 75 Sängern, Sängerinnen — unter ihnen ragte die berühmte Vittoria Archilei hervor, die zwanzig Jahre hindurch ihren Ehrenplatz als Primadonna behauptet hat — und Instrumentisten, die sich am Medicäerhofe aufhielten, wie mochten sich demnach bis 1620 die Verhältnisse gesteigert haben! Ist uns doch überliefert,[83]) daß allein der Textdichter Gabriello Chiabrera[84]) in der Zeit von 1617—1622 sechs seiner Musikdramen in Florenz zur Aufführung brachte. Es ist klar, daß ein junger Künstler wie Loreto hier die größten Anregungen schöpfen konnte, insbesondere wenn wir bedenken, daß von den Werken Chiabreras auch der „Polifemo geloso" aufgeführt wurde, der, wenn Vittori auch in seiner Galatea das Sujet später so ganz anders behandelte, ihm doch vielleicht den ersten Anstoß zur Verarbeitung dieses Stoffes gegeben hat. Indessen war Loreto nicht nur der Ernte wegen nach Florenz gekommen, es verging keine lange Zeit, da hatte der Großherzog seine Stimme entdeckt und nichts Eiligeres zu tun, als den jungen Künstler, dessen Namen im Nu in aller Munde war, für seine Aufführungen zu verpflichten, wo er jedesmal die Hauptrollen anvertraut bekam.[85]) Welche Stücke hier in Frage kamen, hat Erythraeus nicht überliefert, es ist anzunehmen, daß Cosimo die ersten Meister seiner Zeit aufgeführt haben wollte, und Ambros hat wohl recht,[86]) daß sich unter den ausersehenen Musikdramen auch Monteverdes „Orfeo" und „Arianna" befanden. Im Jahre 1619 fand für den verstorbenen Kaiser Matthias eine Gedenkfeier statt, zu der der Florentiner Meister Marco da Gagliano die Trauermusik komponierte. Es ist sicher, daß Loreto, dessen Stimme jetzt von der Kritik als unvergleichlich gepriesen zu werden beginnt,[87]) auch bei dieser und anderen Feierlichkeiten gesungen hat, daß seine Tätigkeit sich also nicht auf die Mitwirkung bei Theatervorstellungen beschränkte. Sympathisch berührt uns die Tatsache, daß der gefeierte Künstler trotz seines stetig wachsenden Ruhmes nichts versäumte, um seine Stimmittel immer mehr zu vervollkommnen. Niccolo Doni, der Bruder des Musikschriftstellers, bei dem Loreto seit einiger Zeit wohnte, hat sogar berichtet, daß Vittori selbst in Florenz noch Stunden nahm, ein Zeichen für die Selbstkritik des Fünfzehnjährigen. Wer hier sein Lehrer war, wissen wir nicht, vielleicht ist er bei Gagliano selbst in die Schule gegangen und wohl auch Mitglied der

---

[82]) a. a. O. S. 19.
[83]) Vgl. Vogel, Gagliano a. a. O. S. 520.
[84]) S. über ihn Arteaga, a. a. O. I. S. 321 ff.
[85]) Vgl. Erythraeus, Pinacoteca a. a. O. u. Lindner, a. a. O. S. 45.
[86]) a. a. O. S. 408.
[87]) G. B. Doni schreibt ihm geradezu das Verdienst, eine höhere Gesangskunst in Florenz eingeführt zu haben, zu. (De praest. mus. vet. II. 137). Vgl. auch Hawkins, a. a. O. XIV. S. 633.

Accademia degl' Elevati[88]) geworden. Ebenso dürfen wir annehmen, daß er den Versammlungen des Cosimo del Sera, eines vornehmen Florentiner Edelmanns, wo sich, nach Vogels Feststellung[89]), zum Zwecke musikalischer Übungen öfters ein Kreis von Sängern und Sängerinnen einzufinden pflegte, beigewohnt hat.

Ein großes Ereignis brachte der Winter 1619/20, wo Cosimo zur Feier der Thronbesteigung seines Schwagers, des Kaisers Ferdinand II., in seiner Hauptstadt ein glänzendes Hoffest veranstaltete und, wahrscheinlich unter Loretos Mitwirkung, Gaglianos „Il Medoro", Text von Andrea Salvadori, als Festoper aufführen ließ. Unter den geladenen Fürstlichkeiten befand sich auch Kardinal Lodovico Ludovisi, der Neffe Gregors XV., dem die Stimme unseres Kastraten einen so tiefen Eindruck machte, daß er, wie Erythraeus berichtet, „nicht eher ruhte, als bis er ihn, durch die lebhaftesten Bitten, von der Gunst des Fürsten erlangt hatte".[90])

Loretos Florentiner Zeit fand so ein schnelles Ende; er erlebte dort noch schmerzlich bewegt den frühzeitigen Tod seines erhabenen Gönners[91]) und wirkte auch wohl noch bei seiner Totenfeier mit. Nicht nur Florenz war untröstlich über den Verlust seines Gebieters, auch Venedig trauerte durch eine großartige Feier, zu der kein Geringerer als Monteverde die Trauermusik schrieb, um den Heimgegangenen.[92]) Wie Vittori uns in der kleinen Autobiographie seiner „Troja rapita"[93]) mitteilt, blieb er nach Cosimos Tode noch ungefähr ein halbes Jahr in Florenz — nach dem wohl Anfang Januar 1622 erfolgten Tode Niccolo Donis hielten ihn keine Rücksichten mehr dort fest — dann begab er sich von neuem nach der ewigen Stadt, jetzt als berühmter, überall vergötterter Sänger im Dienste eines „porporato eroe", derselbe Loreto, der vor wenigen Jahren als ein Suchender und um Anerkennung der Menschen Ringender ihr den Rücken gewandt hatte.

4.

a.

„Magnanimo, gentile, onesto, grave", das sind die Attribute, die der Dichter der „Troja rapita" später seinem einstigen Gönner als Zeichen seiner unwandelbaren Verehrung zuerteilt, wir können uns dieser Beurteilung Ludovisis, zumal da ihn auch die Geschichte als solchen dargestellt hat, deshalb gläubig anschließen. Lodovico war, als er Loreto

[88]) Vgl. Vogel, Gagliano, a. a. O. S. 417.
[89]) ibid. S. 517.
[90]) Vgl. auch Lindner, a. a. O. S. 45.
[91]) 1621.
[92]) Vogel, Monteverde a. a. O. S. 376 f. Giulio Strozzi, der bekannte Operndichter, hielt die Trauerrede.
[93]) Sie steht dort Gesang VIII, v. 11—41. Vgl. S. 98.

nach Rom brachte, ungefähr 25 Jahre alt, und trotz dieser jungen Jahre als Nepote eines vom Alter gebeugten, schwachen und kranken Papstes [95]) im Besitze einer weittragenden Machtvollkommenheit. Sein großer Einfluß auf Gregor XV. war so offensichtlich, daß niemand über den Urheber päpstlicher Erlasse, wie über den Inhaber der Schlüsselgewalt irgendwelchen Zweifel hegen konnte. Wir können uns aus diesem Grunde leicht erklären, daß Vittori, nachdem er kaum einige Tage in Rom war,[96]) schon am 23. Januar 1622 als Sopransänger unter die Mitglieder der päpstlichen Kapelle aufgenommen wurde.[97]) Daß Ludovisi seinem Schützling gerade diese Auszeichnung zuteil werden ließ, erklärt sich nicht zum wenigsten aus dem Wesen des Kardinals, der trotz äußerer Interessen und prächtigen, glänzenden Aufwandes [98]) nie die Angelegenheiten der Kirche vernachlässigte; ist er, der von den Jesuiten erzogen wurde, doch auch die Triebfeder zur Heiligsprechung des Ignaz von Loyola und des Xaver Franciscus [99]) gewesen.

Uns, die wir mit dem Schaffen Vittoris, das in nicht wenigen Punkten auf seine Weltanschauung schließen läßt, genau vertraut sind, berührt es etwas merkwürdig, wie ein so weltlich gesinnter Künstler[100]) in die Cappella Pontifica kommen konnte, eine Ansicht, die schon Ambros [101]) vertrat. Und doch, Loretos Berufung, überhaupt seine Stellung bei Ludovisi wird uns ganz verständlich, wenn wir uns in kurzen Zügen das Musikleben im damaligen Rom vergegenwärtigen.

In den 20er und 30er Jahren des Seicento läßt sich der römische Kunstbetrieb schlechterdings nicht trennen von dem Namen der Familie, welche damals in künstlerischen Dingen einen, man kann sagen, allmächtigen Einfluß besaß, der casa Barberini, deren Hauptvertreter Maffeo anno 1623 als Urban VIII. den päpstlichen Stuhl bestieg. Der neue Papst unterschied sich von seinen Vorgängern schon durch seine anders gearteten Interessen; während es die Lieblingsbeschäftigung Pauls V. gewesen war, sich mit den Schriften des sel. Justinian von Venedig die Zeit zu vertreiben, fand man auf Urbans Arbeitstisch entweder Fortifikationszeichnungen[102]) oder — Gedichte, darunter nicht selten selbstverfaßte.[103]) Die Kunde von dem Kunstsinn des neuen Papstes drang in alle Welt, und so ist es nicht zu verwundern, daß sich neben werdenden

---

[95]) S. Ranke, a. a. O. S. 449.
[96]) Vgl. Troja rapita VIII, 16.
[97]) Vgl. „Notizie dei maestri di musica di Ottavio Pitoni", Ms. im Archiv der Capella Giulia im Vatikan in Rom. Hawkins a. a. O. S. 805 schreibt statt 1622 irrtümlich 1662.
[98]) Er legte die durch ihre wertvollen Kunstschätze berühmte Villa Ludovisi an.
[99]) Sie waren die Begründer des Jesuitenordens.
[100]) „Irene" und „Pellegrina" vermögen uns über diese Tatsache nicht hinwegzutäuschen.
[101]) a. a. O. S. 455.
[102]) Vgl. Ranke, a. a. O. S. 532.
[103]) Ambros nennt sie „dunkel, schwülstig und schwerfällig".

Talenten eine stattliche Anzahl fertiger Künstler im Rom sammelte; von Malern hören wir da die Namen eines Salvator Rosa, eines Claude Lorrain, David Teniers und Gaspard Poussin, sowie vor allem des Mannes, der dem damaligen römischen Kunstleben den charakteristischsten Stempel aufprägte, Lorenzo Berninis[104]) — er spielte am Hofe Urbans die gleiche Rolle wie Charles Lebrun in Paris — an unser Ohr schlagen. Der Papst beschränkte sich indessen nicht auf die Protektion bildender Künstler, er brachte, wie wir schon erwähnten, auch den Dichtern seiner Zeit ein reges Interesse entgegen; uns gehen hier vornehmlich die Namen von Gio. B. Ciampoli[105]) (1589—1643) und Vergilio Cesarino (1595 bis 1624), dem besonderen Liebling Urbans,[106]) an, Männer, mit denen Loreto innigen Freundschaftsverkehr pflegte.[107]) Der besonderen Gunst des Papstes erfreute sich die Ausübung der Musik, insbesondere der Gesang, und damit begegnete er dem Geschmack des römischen Publikums, das, wie Ambros sagt,[108]) einen förmlichen „Heißhunger nach Ohrenschmaus" hatte. Denn, ganz im Gegensatz zu den Niederlanden, wo das Familienkonzert[109]) eine Hauptrolle spielte, und zu Deutschland, wo Praetorius[110]) nur die Musik „in Kirchen" und „vor der Tafel" erwähnt, als seien diese die einzigen existierenden, wurde in Italien die Tonkunst zu einem „allgemeinen Faktor des gesellschaftlichen Lebens", zu einer Hausmusik im weitesten Sinne[111]), die zu allen Gelegenheiten, „zur Verschönerung des Alltagslebens, zur Feier froher Feste, zur sittlichen Erbauung und Erhebung wie zur ästhetischen Unterstützung der Tafelfreuden" diente. Um dem musikfreudigen Publikum jede Gelegenheit des Anhörens zu ermöglichen, scheute man sich sogar nicht, mitunter eine Kirche zum Konzertsaal zu machen[112]) und dort recht geistliche Leute — man erzählte sich längere Zeit von einer Nonne namens Verovia, die im Kloster „del Spirito Santo" die Welt durch ihren Gesang entzückte[113]) — als Solisten auftreten zu lassen. Gesangsvirtuosen, die sogar große Berühmtheit erlangten[114]), kannte man, speziell an italienischen Fürstenhöfen, allerdings schon im 16. Jahrhundert, jetzt aber kam es so weit, daß beinahe jeder Kardinal[115]) eine bestimmte Anzahl von Sängern (meistens Kastraten) in Diensten hatte, die er als „virtuosi da camera" sein eigen nannte, und die sich in der Gesellschaft hoher

---

104) Vgl. Morgan, a. a. O. I, 4 S. 141 ff.
105) Er schrieb „heroisch-fromme Kanzonen". Vgl. Wiese-Percopo a. a. O. S. 403.
106) Er war Mitglied der Accademia Lincei.
107) Vgl. la Troja rapita VIII, 20.
108) a. a. O. S. 456.
109) Vgl. Ambros a. a. O. S. 459.
110) synt. mus. III, S. 112.
111) Vgl. Schmitz, Beiträge, a. a. O. S. 4.
112) s. Ambros, a. a. O. S. 456.
113) ibidem.
114) Vgl. Kinkeldey, a. a. O. S. 538.
115) Urban erteilte ihnen den Titel Eminenz, um nach außen hin möglichst ihre Würde zu steigern.

Würdenträger, wie Kardinälen oder Fürstlichkeiten, als diesen Ebenbürtige frei bewegen durften.[116])

Fassen wir das Gesagte kurz zusammen, so können wir uns einen Begriff von der hohen Stellung, die ein Sänger, dazu noch ein berühmter, damals einnahm, machen; gleichzeitig können wir uns vorstellen, welche Rolle Loreto bei Ludovisi spielte, der, nach der Mitteilung von Erythraeus[117]), unseren Künstler so hoch schätzte „ut non cuivis ejus audiendi faceret potestatem, sed iis tantum, qui aequabilitatem communis condicionis, praestantia dignitatis aut fortunae suae, transirent; quod, eam vocis cantusque suavitatem, vulgarium non esse aurium pabulum, existimaret."

Die Folge hiervon war, daß Vittori, abgesehen von besonderen Veranstaltungen, nur im Palaste seines Gönners oder in den Salons der Aristokratie auftrat, welche unter dem Namen von Akademien literarisch-musikalische Soiréen à la „hôtel de Rambouillet" abzuhalten pflegten. Bei solchen Gelegenheiten machten ihm, um zu zeigen, eine wie große Gunst ihnen der Kardinal bewiesen, viele hochgestellte Leute bedeutende Geschenke, wodurch Loreto in kurzer Zeit ein stattliches Vermögen ansammelte.[118])

Im Herbste des Jahres 1628 fand in Parma die Hochzeit von Odoardo Farnese mit Margarethe Medici, der Tochter Cosimos II., statt, zu den Festlichkeiten erbat man nicht allein die Mitwirkung Monteverdes, sondern lud auch einige hervorragende römische Sänger ein. Durch einen Fund Emil Vogels, die „Nota di musici di Roma, che hanno da servire in Parma,"[119]) sind wir über die Namen dieser Künstler unterrichtet, und es ist für uns im höchsten Grade wertvoll zu erfahren, daß Vittori bei den Festlichkeiten mitwirkte.

Spricht diese Tatsache schon an sich für seine stetig wachsende Berühmtheit, so geht aus Bemerkungen wie: „. . . wenn der Cavaliere Loreto, Gregorio und Grimano befriedigt sind, so wird es auch leicht sein, die anderen zufriedenzustellen" oder: „. . . Cavaliere Loreto, in Diensten des Kardinals Ludovisi, ist vom allerersten Rang und muß mehr durch Geschenke als durch Geld belohnt werden", deutlich hervor, daß Vittori selbst gefeierten Kollegen wie Gregorio (gemeint ist der Kastrat Lazzarini)[120]) und Grimano gegenüber noch eine Vorzugsstellung eingeräumt wird, indem sein Name an erster Stelle steht.[121])

---

[116]) Vgl. Ambros, a. a. O. S. 457.

[117]) a. a. O. S. 216.

[118]) Vgl. Erythraeus a. a. O. S. 217 u. Lindner a. a. O. S. 46.

[119]) Original im Staatsarchiv zu Parma, mitgeteilt in Vogel „Monteverde" a. a. O. S. 437 f.

[120]) S. das Kastratenverzeichnis im Anhang.

[121]) Unter anderen für unseren Zusammenhang belanglosen Notizen berichtet das Verzeichnis, daß in Rom jeder gute musico (= Kastrat) monatlich gegen 20–25 scudi verdient, eine für damalige Verhältnisse außerordentliche Summe.

Loreto war nunmehr auch über die Grenzen Roms hinaus eine bekannte Persönlichkeit, aus dem Zusatz Cavaliere bei seinem Namen geht hervor, daß auch der Papst auf seine Verdienste aufmerksam geworden war, indem er ihn zum Ritter[122]) ernannte und die Erlaubnis erteilte, „die goldne Kette, das Schwert und die goldnen Sporen zu tragen und alle Rechte der Ritterschaft zu genießen.“[123]) Somit hatte er den höchsten Grad äußerer Ehren schon als kaum Fünfundzwanzigjähriger erreicht.

In die nächsten beiden Jahre fiel, abgesehen von der Visitation der päpstlichen Kapelle, von der wir oben berichten konnten,[124]) kein äußeres Ereignis. 1631 traf unseren Künstler ein schwerer Schlag, der ihn aufs tiefste erschütterte: Lodovico Ludovisi, sein erhabener Gönner, starb, Vittori mußte die Stätte, wo er ein wahres Heim gefunden hatte, nach zehn Jahren des Ruhms und der Ehre wieder verlassen. Indessen konnte sich Loreto über eine dauernde Ungunst des Schicksals noch nicht beklagen, denn kaum war Ludovisi gestorben, da fand sich in Antonio Barberini ein zweiter Mäcen, der unseren Künstler aufs gastlichste in seinem Hause aufnahm und zu seinem Sänger ernannte.

b.

Vittoris Stern bewegte sich in aufsteigender Linie weiter, indem er in den Dienst des neben Urban nach außenhin einflußreichsten Mitgliedes der Familie Barberini trat. Antonio, der jüngste Nepote des Papstes,[125]) vergrößerte gerade damals seine Macht beträchtlich, denn im Jahre 1633 erhielt er die Legation Avignon und von Louis XIII. die Protektion von Frankreich, nachdem er zwei Jahre zuvor im Namen seines Onkels vom Herzogtum Urbino Besitz ergriffen hatte.

Es liegt auf der Hand, daß die hohe Stellung seines Herrn auch für Loreto von bedeutender Tragweite sein mußte, indem sein eigenes Ansehen, insbesondere bei einem Gönner, der ihn, wie wir annehmen dürfen, nicht wie Ludovisi einer besonderen Anzahl hochgestellter Persönlichkeiten vorbehielt, sondern vielmehr durch häufiges Auftreten populär zu machen suchte, durch den vorzüglichen Rang seines Gebieters außerordentlich stieg. Als wichtigstes Moment für die beinahe fabelhafte Verehrung, die Vittori in den dreißiger Jahren genossen haben muß, kommt hinzu, daß seine Stimme auf einem Kulminationspunkt angelangt war, von dem aus eine weitere Steigerung sich schlechterdings

---

[122]) Equitem auratae militiae.

[123]) Vgl. Lettere Vat. Armar. 38 vol. XVIII, nr. 179 orig. membr. (Ernennung des Hipp. Guarinonius).

[124]) S. S. 2.

[125]) Er war, obwohl 1608 geboren, schon Herzog v. Segni und Bischof von Palestrina und hatte außer der Kardinalswürde das Großpriorat des Johanniterordens in Rom inne. Wir sehen daraus, wie der Papst für die Versorgung seiner Neffen eifrig bedacht war.

nicht mehr denken ließ. Wie sein Biograph Erythraeus[126]) berichtet, beherrschte er nicht nur das Technische, wie deutliche, klare Aussprache, sinngemäße Atmung, leichte Tongebung vereint mit einer virtuosen Koloratur in vollendeter Meisterschaft, er verstand es auch — und darin bestand seine große Wirkung auf alle, auch die sachverständigsten Zuhörer — seine ganze Seele in seine Töne zu legen[127]) und so jede Gemütsbewegung darzustellen, deren ein warm empfindendes Menschenherz fähig ist. Er nahm, „wenn es galt die Stimme und Rede eines vom Zorn aufgeregten Menschen darzustellen, eine scharfe, erregte, häufig abbrechende Stimme an; war Mitleid und Trauer wiederzugeben, so war seine Stimme weich, voll, unterbrochen und weinerlich; bei Furcht erschien sie niedergeschlagen, abgebrochen, gedrückt; war die Gewalttätigkeit eines Ergrimmten vorzustellen, konzentriert, heftig, drohend; bei Darstellung des Behagens eines munteren Sinnes weich, heiter, sanft, ansprechend; galt es schließlich, die Beschwerde eines durch irgendwelche Sorge Bedrückten anzudeuten, so nahm er eine gewisse, schwere Eintönigkeit an.“[128])

Dieser auch die kleinste psychische Regung des Textes und der Melodie ausdrückende Vortrag Loretos bewirkte, daß selbst für die Gesangskunst weniger empfängliche Menschen „bei seinem süßen Gesange bewegt, erweicht und gebeugt wurden,“ daß andere weder die Unbilden der Witterung noch einen weiten Weg scheuten, um sich den hohen Genuß seiner Töne zu verschaffen.[129])

Eine Festlichkeit in der Kongregation des Filippo Neri gab unserem Helden vorzügliche Gelegenheit, seine große Kunst ins hellste Licht zu setzen; er sang nämlich dort die von Domenico Mazzocchi komponierte „Maddalena a piedi di Christo“ nach der Mitteilung des Erythraeus[130]) mit solcher Glut des Gemütes, solcher Gewalt des Ausdrucks und so reichen und zarten Beugungen der Stimme, „daß,“ meinte er, „wenn sie wieder ins Leben zurückgekehrt wäre, sie, in seiner Nachahmung ihrer Reue, ihre wahre Trauer und Schmerzen wiedererkannt und bewundert haben würde.“[131]) Wann diese Feier stattfand, ist nicht genau überliefert, aus einem Brief des Erythraeus,[132]) der selbst der Textdichter

---

[126]) a. a. O. S. 219.

[127]) Vgl. Lindner a. a. O. S. 47 und Brendel, a. a. O. S. 97, (das Zitat aus H. F. Mannsteins „Geschichte, Geist und Ausübung des Gesanges“).

[128]) Vgl. Erythraeus a. a. O. S. 218 und Lindner a. a. O. S. 47.

[129]) Vgl. Lindner a. a. O. S. 49 und die anderen, überschwengliches Lob tönenden Worte des Erythraeus.

[130]) a. a. O. S. 217.

[131]) Vgl. Lindner, a. a. O. S. 46.

[132]) Ep. ad diversos IV, pag. 171, Brief XVI an Jo. Zaratinus Castellinius v. 13. Juni 1634 aus Rom. Aus diesem Schreiben geht auch die Autorschaft des Erythraeus an der Maddalena so deutlich hervor, daß wir die bei Mendel-Reissmann a. a. O. S. 116 aufgestellte Behauptung, Loreto sei der Textdichter, nicht weiter zu widerlegen brauchen. Daß er nicht, wie Fétis a. a. O. S. 368b und Riemann (Lexikon) meinen, der Komponist besagter Maddalena war, erhellt aus Kircher a. a. O. I. S. 672ff., Burney a. a. O. IV. S. 96, und Ambros, a. a. O. S. 423 f.

dieser Maddalena war, können wir schließen, daß sie im Jahre 1634 abgehalten wurde.

Das gleiche Jahr ist für unsere Ausführungen deshalb von Bedeutung, als in ihm mit der Aufführung des „San Alessio“ von Loretos Kollegen Stefano Landi das neue Barberinitheater — der glänzende, von Maderna und Bernini erbaute Palazzo war ein Jahr vorher fertiggestellt worden — eröffnet wurde,[133]) die gleiche Bühne, die fünf Jahre später durch die Aufführung seiner „Galatea“ Vittori zu seinem ersten Theatererfolg als Dichterkomponist[134]) verhelfen sollte. Daß zur Einweihung des Theaters gerade ein geistliches Drama gewählt wurde, braucht uns nicht Wunder zu nehmen, einmal war die „Atmosphäre in Rom im Grunde eine kirchliche“,[135]) außerdem hatte man die Gewohnheit, weltliche Opern nur während des Karnevals aufzuführen. Nachdem die Karnevalveranstaltungen der folgenden Jahre 1635 ein anderes Werk Rospigliosis „La vita di Sta. Teodora“[136]) — es wurde im folgenden Jahre wiederholt — und 1637 die favola in musica „Falcone“ gebracht hatten, kam 1639 unter Anwesenheit einer sehr glänzenden Zuhörerschaft, darunter dem Dichter John Milton[138]) und dem Kardinal Mazarin[139]), bei vollbesetztem Theater[140]) Virgilio Mazzocchis „Chi soffre, speri“[141]) zur Aufführung.

Diese Veranstaltung ist für unseren Zusammenhang doppelt wichtig, einmal weil Vittori aus der Jahrmarktszene des Rospigliosischen Stückes sehr wahrscheinlich wertvolle Anregungen zur Verarbeitung seiner „Fiera“[142]) geschöpft hat, besonders aber deshalb, da wir annehmen dürfen, daß die obengenannten erlauchten Persönlichkeiten den ganzen bis zum 8. März währenden Karneval des Jahres 1639 in Rom zubrachten und auch wohl der Aufführung der „Galatea“ beiwohnten.[143]) Die Partitur seiner ersten Oper, von der wir weder wissen, an welchem Tage und mit welcher Besetzung sie aufgeführt, noch wie sie von der Zuhörerschaft aufgenommen wurde, widmete Loreto in Ehrfurcht und Dankbarkeit seinem hohen Gönner Antonio Barberini.

Wenn es wahr ist, daß einem Künstler Erfolge den besten Ansporn zu neuem Schaffen bedeuten, so können wir daraus rückschließend

---

[133]) Vgl. Ademollo a. a. O. S. 7.

[134]) Vgl. zu Loretos dreifacher Begabung als Sänger und Dichterkomponist, Arnold a. a. O. S. 78 f. u. Burkhardt a. a. O. I. S. 149.

[135]) Vgl. Ambros, a. a. O. S. 494. Gevaert, a. a. O. S. 184 f. Über den vom Kardinal Rospigliosi verfaßten Text des „S. Alessio“ (nicht von Barberini, wie Gevaert meint) urteilt Gevaert a. a. O. sehr abfällig, indem er erklärt: „C'est le mauvais goût italien du XVII. siècle dans toute sa laideur.“

[136]) Vgl. über R. als Textdichter Ambros IV. S. 495 u. R. M. I. 1907 S. 473 ff.

[138]) Er kam um 1635 nach Rom, vgl. Morgan, a. a. O. IV. S. 141.

[139]) Vgl. Rolland, Musiciens a. a. O. S. 64.

[140]) Es faßte 3000 Personen, vgl. Ademollo, a. a. O. S. 10.

[141]) Text gleichfalls v. Rospigliosi s. S. 4, Anm. 20.

[142]) Vgl. unsere späteren Ausführungen S. 50 ff.

[143]) Vgl. Ademollo a. a. O. S. 20 ff.

folgern, daß die Galatea zum mindesten beifällig aufgenommen wurde.[144]) Denn das nächste Jahr 1640 zeigte unseren Komponisten wiederum sehr schaffensfreudig, indem er zur Säkularfeier des Jesuitenordens[145]) einen „Ignaz von Loyola" zur Aufführung brachte; wie wir schon erwähnten,[146]) ist von diesem Werk, welches wohl Manuskript geblieben ist,[147]) trotz eifrigster Nachforschung des Verfassers weder Text[148]) noch Musik aufzufinden gewesen, wir sind aber in der Lage, wenigstens über die Art dieses Werkes und über seine Aufführungen einiges mitteilen zu können.

Nach dem Berichte des Erythraeus[149]) haben wir uns die Anlage des Stückes nicht als allegorisches Spiel, sondern als das dramatisierte Leben des Heiligen vorzustellen, es war also von der „Apotheose des heiligen Ignaz von Loyola und des Franz Xaver", die der „nobilis (!) Germanus" Hieronymus Kapsberger[150]) rund zwanzig Jahre früher anläßlich der Kanonisation dieser Männer verfaßt hatte, grundsätzlich verschieden. Man konnte sogar behaupten, daß gerade die Eigenschaften, die das eine Werk aufzuweisen hatte, dem anderen fehlten. Denn wenn Ambros von der Apotheose behauptete, sie sei nur ein Prachtballett mit prunkvollen Aufzügen, Tänzen, Dekorationen und Maschinenwundern gewesen,[151]) so waren das gerade Dinge, deren Fehlen das an die von den Jesuiten im allgemeinen aufgewandte Pracht der Ausstattung bereits gewöhnte römische Publikum bei dem Ignaz nicht bloß vermißte, sondern geradezu rügte. Selbst der sonst einseitige Bewunderer der Kunst Loretos, Erythraeus,[152]) fand nicht genug Ausstattung: „Christus hätte", meint er, „sollen zwischen den geteilten Wolken des Himmels, rings von Licht umstrahlt, in der Mitte der seligen Geister erscheinen und Auge und Sinn erfüllen; die Unterwelt hätte sich öffnen müssen, von Flammen, Schlangen, Furien und Ungeheuern angefüllt; die Gegend der Antipoden hätte sollen in Gestalt eines Mächtigen, attalisch gekleidet, von fremden Schätzen, Elefanten, Reitern, Fußvolk umgeben, die Blicke auf sich ziehen ...." usw.[153])

Diese Kritik ist nicht nur inhaltlich bezeichnend, sondern auch charakteristisch für den schwülstigen Stil einer Zeit, die tatsächlich nirgends den Barock verleugnen kann. Übrigens waren diese nicht

144) Wie unsere Ausführungen im zweiten Teile darlegen werden, hätte ihr künstlerischer Wert es durchaus verdient.

145) Er war am 27. IX. 1540 von Papst Paul III. bestätigt worden.

146) Vergl. das Vorwort.

147) Diese Ansicht teilt Verfasser mit mehreren Gelehrten, u. a. Prof. Bonaventura in Florenz.

148) Solerti behauptet „Albori" a. a. O. I, S. 133, der Text zum Ignaz v. Loyola stamme von Gian Vittorio Rossi (Erythraeus), eine Annahme, für welche keine Gründe sprechen.

149) Vgl. auch Ambros a. a. O. S. 469 ff.

150) S. über ihn Ambros a. a. O. S. 469 ff.

151) a. a. O. S. 476.

152) Epist. ad div. IV, 37.

153) Vgl. Lindner, a. a. O. S. 52.

die einzigen Einwürfe, die dem Ignaz entgegengestellt wurden, viele tadelten das Sujet an sich, indem der Dichter das Leben eines Heiligen dargestellt habe, eine Aufgabe, die doch mehr für einen Prediger passe, andere nahmen daran Anstoß, daß Christus öfter in dem Stück erscheine, als es seiner göttlichen Herrlichkeit angemessen sei.[154]) Trotz dieser tadelnden Stimmen blieb eine ansehnliche Schar von solchen übrig, die den Ignaz wegen des ihm innewohnenden moralisierenden Geistes, „der Ermahnung zur Buße, der Liebe zur Tugend und dem Abscheu vor der Sünde“[155]) in Bewunderung priesen.

Aus der Tatsache, daß der Andrang zu den drei Aufführungen jedesmal ein verhältnismäßig großer war, können wir sogar den Schluß ziehen, daß die Zahl der Verehrer des „Ignaz“ die der Tadler weit überwog. Im höchsten Grade belustigend ist es übrigens, nachzulesen, was Erythraeus über die einzelnen Aufführungen zu berichten weiß;[156]) wir beschränken uns darauf, die wichtigsten Stellen, in der Übersetzung von Gerber,[157]) kurz mitzuteilen.

„Die erste Probe, am 5. Juli 1640 in der Jesuitenkirche, sollte ursprünglich bloß vor Kennern abgehalten werden, die Sache wurde aber dem Volke verraten, und so strömten bis 2000 Menschen zusammen. Da das Stück nach dieser Probe allgemein beyfällig aufgenommen worden war, erschien bei der öffentlichen Aufführung am 9. Juli eine so unbeschreibliche Menge Volks, daß selbst die hl. Altäre des Ignatius und Xaverus nicht unbesetzt blieben. Das war für das Stück aber sehr nachteilig, denn der zügellose Pöbel erregte so viel Lärm und Unruhe, daß man hätte glauben sollen, die Szene sey zu Stadisis, wo das Getöse des herabstürzenden Nils die Einwohner des Gehörs beraubt. Da man das Verhalten des Publikums als Mißfallen an dem Werk deutete, und um die deshalb entstandenen nachteiligen Gerüchte zu widerlegen sowie den Besserdenkenden einen ungestörten Genuß zu gewähren, wurde am 12. Juli der Ignaz noch einmal gegeben; an der Türe hatte man Schweizersoldaten aufgestellt, welche nur so viele Menschen hinein lassen durften, als die Sitze fassen konnten. Bei dieser dritten Aufführung war jedoch der Zulauf noch stärker als bei den vorhergehenden. Nichts glich der Wut derjenigen, die nicht hereingelassen wurden, nicht bloß mit Schimpfen, sogar mit Steinen und Äxten (!) versuchten sie die Türe zu sprengen und wurden nur mit größter Mühe von den Soldaten zurückgehalten.[158]) Im Innern herrschte aber die größte

---

154) Ibid. S. 52.
155) S. Ambros a. a. O. S. 476 f. und Lindner S. 52.
156) Ep. ad div. I. vol. VI, 37.
157) a. a. O. S. 460 ff. (freie Übertragung.) Vgl. a. Lindner S. 57.
158) Gerber läßt hier leider die Geschichte von einem „senex decrepitus infirma valetudine“ fort, der den beiden ersten Vorstellungen beigewohnt hatte, und es sich trotz der großen Hitze und der zahlreichen Menschenmenge nicht nehmen ließ, auch der dritten beizuwohnen. Nicht minder ergötzlich klingt das Geschick einer bejahrten Matrone, die in der Absicht, sich in den Saal zu drängen, im Eifer des Gefechts ihre Perücke lassen mußte. (Erythr. a. a. O.)

Ruhe [159]) und wegen der Schönheit des Stückes [160]) die gespannteste Aufmerksamkeit. Keine Sättigung oder Überdruß verkündendes Gähnen (!) wurde bemerkt, sondern jeder beklagte sich beym Ende des Stücks, daß dasselbe früher herangeeilt sei, als er es gewünscht habe."

Das Jahr 1640 enthält außer der Komposition des Ignaz noch zwei für die Biographie unseres Künstlers in Betracht kommende Tatsachen, die zwar an sich kaum von Belang sind, auf die wenigstens hinzuweisen wir aber nicht versäumen möchten. Es ist dies erstens die Stiftung einer Kirchenorgel, die er in der chiesa di S. Domenico seiner Vaterstadt anlegen ließ, [161]) außerdem die Veröffentlichung zweier Arien in der Sammlung „Arie spirituali" des Vincenzo Bianchi, in der außerdem Namen wie Marco Marazzoli, die beiden Mazzocchi und Luigi Rossi vertreten sind. [162])

Die Arien sind künstlerisch ohne Wert aber als Erscheinungen im Rahmen einer bedeutenden Sammlung ein neuer Beweis von der Berühmtheit Vittoris.

Von ungleich höherem Interesse als diese beiden Tatsachen ist die in das Jahr 1642 fallende Mitwirkung Loretos an den Aufführungen von Luigi Rossis „Palazzo d'Atlante". [163]) Am 22. Februar fand die unter den Auspizien Antonios sorgfältig vorbereitete Erstaufführung des Werkes im Saal der Quattri Fontane — das Barberinitheater war 1639 geschlossen worden — statt. Wie überliefert ist, hatte der Kardinal kein Mittel gescheut, um diese Aufführung zu einer der allerglänzendsten der gesamten Operngeschichte zu machen. Davon zeugen nicht allein die Summen, die er für die Ausstattung aufwandte, sondern auch die Namen der Solisten, in denen wir die ersten Sänger ihrer Zeit wiedererkennen. Ein großer Teil von ihnen befand sich als virtuosi da camera auf den „Ruolli degli salarii della famiglia del Em.^{mo} S. Cardinale Antonio Barberini", es sind neben Loreto Namen wie Filippo Vitali, [164]) Marco Marazzoli, [165]) Luigi Rossi, der Komponist selbst, Marc' Antonio Pasqualini, [166]) Lorenzo Sanci und Girolamo Navarra.

Vittori sang im „Palazzo d'Atlante" die Partie der Angelica, nicht außerdem die des Atlante, wie Kretzschmar irrtümlich annimmt. [167]) Merkwürdig ist, den Künstler, der uns bisher überall als Sopransänger begeg-

[159]) Wenn das wahr ist, dann müssen die Türen, die der Steinhagel traf, aber weit außer Bereich des Zuschauerraums gewesen sein!

[160]) Er meint wohl des Gesanges; Loreto wirkte bei der Vorstellung mit. (Vgl. Lindner, a. a. O. S. 52.)

[161]) S. S. 15. An der Orgel befindet sich noch heute eine Tafel mit der Inschrift: EQ. LAURETVS VICTORIUS — CAPP. PONT. CANTOR — ORNAVIT A MDCXL.

[162]) S. unsere späteren Ausführungen. Exempl. ds. Sammlung in Rom, Cecilia und Capp. Giulia.

[163]) Vgl. Prunières, a. a. O. S. 218 ff.

[164]) Der Komponist der „Aretusa" (1620). S. S. 5. Anm. 26.

[165]) Der Mitarbeiter Mazzocchis an „Chi soffre, speri" s. o. S. 21.

[166]) Der berühmte Kastrat, s. das Verz. im Anhang.

[167]) a. a. O. S. 6. Er verwechselt Loreto Vittori mit Loreto Sances.

nete, hier als Vertreter einer Kontraaltpartie anzutreffen,[168]) trotzdem ist es nicht ausgeschlossen, zumal auch andere Kastraten mit zunehmendem Alter eine tiefere Stimmlage wählten.[169]) Ein Beweis, daß dieser Brauch auch in späterer Zeit noch vorkam, läßt sich einem Briefe W. A. Mozarts aus d. J. 1777 von Mannheim entnehmen, in dem der Meister von zwei älteren Kastraten berichtet, von denen der eine „schon lieber anstatt des Soprans den Alt singen möchte, denn er könne nicht mehr hinauf".[170])

„Il Cav. Loreto ha fatto meglio degl' altri", schrieb der Dichter Ottaviano Castelli in seinem Brief an Mazarin, in dem er diesem über die Aufführung berichtete,[171]) daraus können wir folgern, daß Vittori sein Bestes in seiner Rolle gegeben und seinem Namen Ehre gemacht hatte, Antonio konnte also in dieser Hinsicht sicher mit seinem Sänger zufrieden sein. Um so überraschender muß uns demnach die Tatsache berühren, daß zwischen dem Mäcen und seinem Schutzbefohlenen eine Verstimmung aufkam, die bald zur völligen Entzweiung der Beiden führen sollte. Die Gründe, die die eben noch Einträchtigen zum Auseinandergehen bestimmten zu untersuchen, wird unsere erste Aufgabe im neuen Abschnitt bilden.

5.

„Qual grata servitu, qual dolce impero
Godei molt' anni, io no'l saprei ridire
Si che potessi appien giunger' al vero
E tutto raccontar' il mio gioire;
Ma traviato un di dal buon sentiero
Del mio Signor m'esposi a le giust' ire,
Onde sorsero poi rovine, e danni,
E fabbro fui de' miei sofferti affanni.[172])

Diese wenigen Worte sind der einzige Beleg, den uns der Künstler selbst über seinen Fall bei Antonio hinterlassen hat, wir erfahren aus ihnen weiter nichts, als daß Loreto einmal vom rechten Wege abwich und deshalb bei dem Kardinal in Ungnade fiel. Worin sein Vergehen bestand, darüber schweigt er völlig, und wir wären bei unseren Nachforschungen gänzlich aufs Trockene gesetzt, könnten wir nicht einen von Vittori an Erythraeus gerichteten Brief inhaltlich mit dieser Verfehlung in Zusammenhang bringen. Daß die beiden Angelegenheiten, der Fall bei Antonio und der erwähnte Brief, auch zeitlich übereinstimmen, geht aus einem Schreiben des Erythraeus an den Arzt Gabriel Naudaeus

168) Vgl. Gaspari — Torchi a. a. O. III. S. 333 u. Goldschmidt, Studien I, S. 70.
169) z. B. Landi; s. unser Verzeichnis im Anhang.
170) Vgl. Jahn, Biographie Mozarts 4. Aufl. I S. 433.
171) Am 23. II. 1642. S. Prunières a. a. O. S. 222.
172) Vgl. la Troja rapita VIII, 32.

in Paris († 1653)[173]) deutlich hervor, in welchem dieser u. a. folgendes ausführt: „. . . de equite Loreto, nihil est, quod vereamur; nam quidquid de illo narravimus, incredibili ejus voluntate fecimus. Qui summa ambitione a me postulavit, ut adversum ejus casum, ita enim ajebat, meis literis posteritati mandarem. Ipse aliud nomen sibi finxit et Olertum[174]) pro Loreto indidit; ipse epistolam, todidem pene verbis, quibus eam scripsit, a me, Latino sermone recitatam, composuit; ejusdemque exemplum, ejus chirographo scriptum, salvum habeo domi. Multoque minus est, quod de illo altero commovearis: nam fabella illa, qua a quibusdam invidis os illi sublitum fuisse (!) narratur, multis annis ante, quam ille nasceretur, conficta est, a scurra . . .“.[175])

Was diesen „casus“ angeht, so hat ihn also Erythraeus in dem erwähnten Brief auf besonderen Wunsch seines Verfassers der Nachwelt überliefert,[176]) aus ihm geht, wie wir in Kürze zusammenfassen wollen, das Folgende hervor:

Loreto brachte im Juni des Jahres 1641[177]) einer Gönnerin ehrenhalber ein Ständchen, was von dieser — es war vielleicht die Herzogin von Bracciano[178]) — sehr freudig aufgenommen wurde; weniger erbaut schienen von der nächtlichen Ruhestörung die Hausbewohner der Dame gewesen zu sein, denn wie unserem Sänger ein Lakai der Herzogin zu wissen gab, hatten sich die Parterremieter während des Singens nicht wenig aufgeregt und sogar aufs heftigste bei Vittoris Dame beschwert, weniger deshalb, weil sie nicht hätten schlafen können, sondern weil es ihnen auf den guten Ruf ihrer Tochter außerordentlich ankomme. Loreto wollte dieser Standpunkt nicht recht einleuchten; da der Mann ihm schließlich noch ausrichten ließ, er werde ihn, falls er noch einmal sich unterstehe zu singen, gewaltsam entfernen lassen, brachte er die Angelegenheit vor Gericht und wurde zum Verdruß des Klägers sofort freigesprochen. Damit wäre dieser Zwischenfall endgültig erledigt gewesen, hätte sich nicht ein Nachspiel ihm angeschlossen, indem nämlich die Tochter des Alten, die der ganze ihretwegen hervorgerufene Skandal lebhaft interessiert hatte, Loreto zu lieben begann. Ihre Neigung blieb insofern nicht unerwidert, als Vittori ihre Besuche, die sie gemeinsam mit ihrer Mutter und Schwester immer häufiger bei unserem Künstler machte, gern duldete und sich infolge ihrer nicht endenwollenden Bitten schließlich bereit erklärte, ihr zur Zurückholung ihres entfernten Mannes — sie war mit einem nichtsnutzigen Galan verhei-

[173]) Vgl. Bandini: de vita et scriptis I. B. Doni S. 59 Anm. 2.

[174]) Loreto stellte die Buchstaben seines Names um und nannte sich Olerto Rovitti vgl. die Fiera (S. 50 ff.).

[175]) Erythraeus: ep. ad div. V. S. 229 f. Ep. 15.

[176]) Erythraeus Dialoge, a. a. O. I S. 7 ff.

[177]) Er schreibt mense Iunio superiore; da wir annehmen können, daß er in der ersten Hälfte des Jahres 1642 Erythraeus diesen Brief schrieb (dessen Inhalt dieser am 22. August 1642 an Gabriel N. (s. o.) mitteilte) geschah der Vorfall im Jahre 1641.

[178]) Vgl. das Testament im Anhang.

ratet, der sie böswillig im Stich gelassen hatte — insoweit behilflich sein zu wollen, als er sie auf ihrer Suche ein Stück begleiten würde. Nachdem er ihr noch seinen vollen Schutz in Aussicht gestellt hatte, brachen beide am 7. November auf, vom forum Colonna aus, wo er sie erwartete. Sie wanderten ein gutes Stück, dann übergab Loreto seine Schutzbefohlene einer zuverlässigen, alten Frau, der er die weitere Sorge für sie ans Herz legte.

Diese Geschichte hatte, wenn wir Loreto glauben dürfen — das Gegenteil zu tun haben wir keinerlei Grund — nicht das geringste mit einer Entführung gemein, denn alles war im Einverständnis der jungen Frau geschehen; trotzdem wurde sie, wie Vittori gegen Ende seines Briefes berichtet, von den verschiedensten Seiten so ausgelegt; „non cessant (me) clamare impurum, raptorem, adulterum", schreibt er.

Ist es demnach nicht möglich, daß auch der Kardinal seinen Schützling für schuldig hielt, daß eine zwischen dem durch die Aufregungen seiner Theatervorstellung etwas unruhig-nervösen [179]) Antonio und seinem Sänger, dessen ungestüm-leidenschaftliches Wesen in solchen Fällen jedermann bekannt war, [180]) herbeigeführte Aussprache nicht nur keine Einigung zur Folge hatte, sondern sogar alles nur verschlimmerte? In diesem Sinne können wir verstehen, daß eine an sich geringfügige Ursache den Bruch Loretos mit seinem Gönner veranlassen konnte, besonders da Barberini, der genau wußte, daß sein Kastrat nicht gern eine Gelegenheit, das Leben zu genießen, verpaßte, [181]) in seiner Beschuldigung durchaus im Recht zu sein glaubte. Und — eine Entführung schickte sich, wenigstens in solcher Öffentlichkeit, nicht für einen päpstlichen Sänger; die hohe Moral eines Angehörigen der Kirche mußte jedenfalls nach außen hin unantastbar aufrecht erhalten bleiben, Vittoris Los war demnach entschieden, er mußte gehen.

Damit glauben wir wenn auch nicht die einzig mögliche, [182]) so doch eine bis zu einem gewissen Grade überzeugende Erklärung für die plötzliche Entlassung Loretos aus dem Dienste des Kardinals gegeben zu haben, bei der wir nur das anfechten könnten, daß eine so geringfügige Veranlassung den Sturz eines vergötterten Sängers hätte erwirken sollen. Aber auch für sie gibt es eine Rechtfertigung, indem Antonio mit Sängergrößen zur Genüge versehen war, [183]) die ihm den Verlust selbst eines Loreto leicht zu ersetzen vermochten. Daß im übrigen auch Vittori von den entscheidenden Folgen dieses Zwischenfalles überzeugt war, können wir den Schlußworten seines nun oft zitierten Briefes an Erythraeus entnehmen, wo er schreibt:

---

[179]) Vgl. Prunières, a. a. O. S. 225.

[180]) Vgl. Erythraeus a. a. O. S. 219 o. und Lindner a. a. O. S. 48.

[181]) Vgl. Erythraeus: ep. ad. div. Vol. post. VI, 7 wo ein prächtiges, von Loreto veranstaltetes Gastmahl geschildert wird.

[182]) Eine andere kann erst der Fund neuer Dokumente bringen.

[183]) Vgl. S. 24.

„Invenusto homini cuncta infeliciter cadunt, quaeque bene fecerit, vitio vertuntur. Ego scelestiorem rebus meis annum nunquam ullum vidi, quam hic mihi annus obtigit". —

In den nächsten Jahren sehen wir Loreto auf der Suche nach einem neuen Mäcen, indem er zunächst versuchte, bei einem der Brüder seines früheren Herrn unterzukommen. Wir können das aus den Widmungen seiner „Fiera",[184]) die er Taddeo Barberini, dem Fürsten von Palestrina, und seiner „Irene",[185]) die er dem Kardinal Francesco Barberini, dem Gründer der großen Bibliothek des Hauses, zueignete, schließen; über sein Wirken im Hause der beiden Fürstlichkeiten ist uns leider außer dem Hinweis, daß er in ihrer Anwesenheit erfolgreich aufgetreten war,[186]) nichts überliefert. Lange kann er außerdem nicht in der Gunst der beiden Brüder gestanden haben, da diese, mit ihnen Antonio, nach Urbans VIII. Tode bereits 1644 nach Frankreich auswanderten, um vor den Nachstellungen des neuen Papstes Innocenz X., eines geschworenen Feindes der Familie Barberini, der nicht nur strenge Rechenschaft über die Verwaltung der den Brüdern anvertraut gewesenen wichtigen Ämter forderte, sondern auch ein Gerichtsverfahren gegen sie einleitete und auf ihre Köpfe hohe Preise setzte, sicher zu sein.[187])

Im Jahre 1645 fand bekanntlich in Paris die Aufführung von Luigi Rossis „Orfeo" statt; da bei ihr größtenteils römische Sänger mitwirkten, hätte es der Berühmtheit Loretos entsprochen, wenn er, wie im „Palazzo d' Atlante", auch hier in einer Rolle mitgewirkt hätte. Dem war aber nicht so, denn alle unsere Bemühungen, unter den Sängern seinen Namen zu finden, blieben erfolglos, bis ein in die Einzelheiten der Orfeoaufführung genau eingeweihter Gelehrter, M. Henry Prunières, mir in liebenswürdigster Weise mitteilte, daß Loreto Vittori im Jahre des Orfeo nicht in Paris weilte; die Tatsache wird uns um so mehr einleuchten, als Mazarin, der intime Freund Antonio Barberinis,[188]) der die Aufführung in Szene gesetzt hatte, sicher nicht einen bei Antonio in Ungnade gefallenen Sänger für Paris hätte engagieren wollen.

Loreto hatte also recht, wenn er in seiner Entzweiung mit Antonio eine Entscheidung erblickte, die für sein ganzes Leben folgenschwer

---

[184]) Sie entstand ungefähr 1640, keinesfalls früher, möglicherweise später.

[185]) Die Irene war im Jahre 1644 in Dichtung und Musik abgeschlossen und erschien in Rom bei Moneta. Vgl. S. 57.

[186]) Vgl. die Vorreden der beiden Werke „Fiera" und „Irene".

[187]) Taddeo starb in Paris bereits 1647, wegen seines frühen Todes ist die „Fiera", die wegen der Schließung des Barberinitheaters wohl nie zur Aufführung kam, vermutlich Manuskript geblieben. Antonio blieb dauernd in Frankreich, wo er völlig Franzose wurde (vgl. Rolland: a. a. O. „Musiciens" S. 63). Er wurde dort grand aumônier de France, evèque de Poitiers (1652), archevèque de Reims (1667), schließlich protecteur de la couronne de France à Rome.

[188]) Vgl. Rolland, Musiciens, a. a. O. S. 63 f.

werden sollte; sein Künstlerruhm, der sich eben noch in den denkbar höchsten Höhen bewegt hatte, war geknickt, die Welt, die eben noch vor seiner Stimme die Hände gefaltet hatte, mochte bei der Nennung seines gepriesenen Namens vielleicht jetzt schon bedenklich die Köpfe schütteln; bei den meisten fiel er in Vergessenheit, und die ist für einen Virtuosen schlimmer als der Tod. Was nutzten da alle seine Versuche, die Gunst der damals in Rom allmächtigen Donna Olimpia Maldachini, der Schwägerin Innocenz X., die diesen vollständig beherrschte,[189]) zu gewinnen!

Was nutzte es, wenn er bei den in ihrem Hause stattfindenden Aufführungen mitsang!

Indessen wäre es einseitig, wollten wir die letzten dreißig Lebensjahre, also ungefähr die zweite Hälfte des Lebens unseres Künstlers, lediglich nach der Ungunst der äußeren Verhältnisse beurteilen;[190]) außerdem wäre es ungerecht, denn auch diese Zeit wurde für ihn noch sehr bedeutungsvoll, indem er in ihr den größten Teil seiner Werke schuf.

Im Jahre 1647 veröffentlichte er seine „Pellegrina costante", deren religiös-moralisierende Tendenz wohl nicht zum wenigsten auf seinen sich von dem Treiben der Welt allmählich zurückziehenden Seelenzustand zurückzuführen ist; 1649 folgte die große Sammlung der „Arie a voce sola"; beide Werke widmete er der Donna Olimpia.

Die gleichen Jahre sind auch aus anderen Gründen der Erwähnung wert, indem sie zufällig die letzten sind, in denen Loreto, soweit es uns bekannt ist, öffentlich hervortrat. Während er anno 1647 am 27. Januar das 25jährige Jubiläum seines Eintritts in die päpstliche Kapelle beging,[191]) wirkte er 1649 bei den lateinischen Dramen mit, die an Freitagen der Fastenzeit alljährlich im Oratorium der Archiconfraternità del S. S. Crocifisso in S. Marcello in Rom aufgeführt wurden.[192]) Die Dekrete besagen darüber wörtlich: „il 30 Venerdi si farrà dal Ill.mo et Eccell.mo Sign. D. Francesco Duca Gaetano (di Sermoneta) quale ha eletto per suo M.ro di Cappella il Sign. Cantor[193]) Loreto Vittori."[194])

Im gleichen Jahre 1649 wurde Loreto noch eine kleine äußere Ehrung zuteil, über die er vielleicht, weil sie von einem Manne kam, der seine wahre Bedeutung zu erfassen imstande war, Freude empfand: Ci-

---

[189]) Vgl. Gualdi: vita di D. O. 1666. s. a. unsere Ausführungen über „La Pellegrina costante". S. 63 ff.

[190]) Er wurde, wie er in seiner Troja rapita VIII, 37 f erzählt, sogar aus seiner Vaterstadt Spoleto eine Zeitlang verbannt, was ihm tiefen Seelenschmerz bereitete. Er verschweigt uns auch hier die Gründe.

[191]) Vgl. Celani a. a. O. S. 776.

[192]) Vgl. Crescimbeni a. a. O. I S. 371 und Schering: Beiträge S. 70 a. a. O.

[193]) Bezeichnenderweise nicht, wie früher, „Cavaliere"!

[194]) Vgl. Alaleona, a. a. O. S. 411.

cognini widmete ihm das von ihm verfaßte Textbuch zu Cavallis Oper: „Giasone“.[195])

Über die nächsten zehn Lebensjahre unseres Künstlers hüllt sich mystisches Dunkel, außer den „Dialoghi sacri e morali“, die er 1652 dem Kardinal Altieri[196]) widmete, begegnen wir keinem Ereignis, an das wir weitere Untersuchungen knüpfen könnten. Einsam und still war es geworden um den einst gefeierten Cavaliere, der wohl in beschaulicher Weltabgeschlossenheit inmitten des Lebens und Treibens der Stadt, die ihn früher auf den Händen getragen hatte, sein Leben zubrachte. Die Probleme, die ihm Stoff und Anregung zum Nachdenken verschafften, mochten gegen die glücklicheren Zeiten eher zu- als abgenommen haben, für uns aber, die wir sie nicht kennen und uns mehr oder weniger auf die Schilderung äußerer Geschehnisse in dieser Lebensbeschreibung beschränken mußten, ist das Material der letzten zwanzig Jahre erheblich kleiner geworden.

6.

Nach dem Tode seiner Gönnerin Donna Olimpia Maldachini im Jahre 1656 finden wir Loreto nicht mehr dauernd in Rom. Wie er uns in der autobiographischen Skizze seiner „Troja rapita“[197]) mitteilt, hatte er sich am lieblichen Ufer des Ticino ein kleines Landgut[198]) mit einem Garten, den er selbst bebaute, erworben, und dort erlebte er nun noch einige Jahre ungetrübten Glückes. Auch seines künstlerischen Schaffens erinnerte er sich wieder, nicht indem er wieder neuen Gedanken und Regungen Ausdruck verlieh, sondern durch Neubearbeitung zweier Werke, die er schon früher begonnen bzw. ausgearbeitet hatte. Es war dies die schon wiederholt genannte „Troja rapita“, die er, wohl in sehnsüchtiger Erinnerung an seine ersten glänzenden Erfolge, dem Sohne seines einstigen hohen Gönners Cosimo II., Ferdinand II. von Toskana, widmete. Er vollendete das Werk am 1. Juni 1662 in Rom, woraus hervorgeht, daß es ihn, trotz seines ländlichen Idylls am Ticino, bisweilen nach der ewigen Stadt zog. Das andere Werk, von dem wir oben sprachen, sind die „Zitelle Cantarine“, das wohl schon viel früher entstanden war;[199]) es wurde, vielleicht ohne Wissen und ohne Autorisation seines Verfassers, im Jahre 1663 von dem Verleger Giovanni Calenzani in Genua nach dem Manuskript gedruckt und mit einer Widmung des Verlegers an seine Gönnerin Margarita Tarachia della

---

[195]) Vgl. Wotquenne, a. a. O. I S. 394. Giac. Andrea Cicognini war der literarhistorisch bedeutendste venetianische Textdichter jener Zeit. (Nach Sandberger: Vorl. üb. d. Gesch. d. Oper. W. S. 1912/13.)

[196]) Wahrscheinlich Emilio Lorenzo Altieri, der am 29. April 1670 als Clemens X. achtzigjährig den päpstl. Stuhl bestieg.

[197]) VIII, 35.

[198]) Vielleicht war es das in seinem Testament erwähnte, S. Beroto, das er seinem Neffen Giuseppe vermachte.

[199]) Vgl. die Vorrede des Verlegers.

Rovare der Öffentlichkeit übergeben. Somit haben wir als Schwanengesang unseres Dichterkomponisten die „Troja rapita“ anzusehen, ein Stück, durch dessen derben Humor er nagenden Kummer und Schmerzen vergessen konnte, wenngleich, wie die kleine Selbstbiographie im achten Gesang beweist, ihn auch über dieser Arbeit einmal die Erinnerung an sein buntbewegtes Leben übermannte.

Die letzten fünf Jahre seines Lebens verbrachte Vittori mit größter Wahrscheinlichkeit in seinem Haus in Rom,[200]) zu dem er noch ein kleines Gelände hinzuerworben hatte. Dort erlebte er mitunter in Gesellschaft früherer Freunde, wie des Dichters und Kardinals Giulio Rospigliosi — er wurde 1667 zum Papst gewählt und nannte sich von da an Clemens IX. — wie Flavio Chigi u. a. einen traulichen Lebensabend und fühlte sich, wie es scheint, in seinen letzten Jahren ganz wohl, wenn er sagt:

„Qui traggo i giorni in placida quiete
Sgombrato omai d'ogn' altra cura il petto
De gli onor', dei tesor' non ho più sete
E per me fatto vile e' ogn' altro oggetto
Ora con l'amo prendo, or con la rete
Giocondo e soavissimo diletto,
E con le Muse a carolar vo spesso;
O che bel regno e il viver a se stesso!“ [201])

Von einer Krankheit unseres Künstlers haben wir während des ganzen Verlaufes dieser Ausführungen nichts gehört; Anfang April des Jahres 1670 mag sich bei dem nunmehr 66jährigen Manne ein Unwohlsein eingestellt haben, das es ihm, um für alle Fälle gerüstet zu sein, am 14. April des gleichen Jahres geraten erscheinen ließ, in Anwesenheit des Notars Carlo Lamporini sein Testament[202]) abzufassen, von dessen Inhalt wir die wesentlichsten Punkte hier kurz aufzählen wollen:[203])

Nachdem der Testator seine Seele Gott empfohlen hat, bestimmt er als Ort seiner Bestattung die Kirche S. Maria sopra Minerva, in der seine Gebeine links vor dem Familiengrab seines Landsmannes Pietro Benedetti ruhen sollen; daneben soll, mit einem bescheidenen Ornament verziert, der Marmorgrabstein mit einer von ihm selbst verfaßten Inschrift seinen Platz finden.

Daß diese Anordnungen erfüllt werden, dafür bittet er seinen Freund Ruberto Fabri zu sorgen; die Kosten für alles, was mit der Beerdigung zusammenhängt, soll dieser aus dem Erlös von Vittoris Silberwaren bestreiten.

---

200) Vgl. Troja VIII, 40.
201) ibidem.
202) Interessenten bittet der Verfasser das Exemplar dieses Testamentes im Archivo notarile zu Rom zu reklamieren, da es ihm nicht gelang es zu erhalten. In ihm finden sich möglicherweise kleine Abweichungen.
203) Das vollständige Testament findet sich, wortgetreu nach dem Original in Spoleto kopiert, im Anhang.

Sein Haus[204]) will Loreto zu einem Heim für 6 spoletinische Jünglinge umgestaltet wissen, welches als solches den Namen „Dozzina Loretana“ tragen wird.[205]) Zugunsten dieses Heims deponiert er ein Bankkapital, dessen Zinsen die Congregazione de S. S. Apostoli einzieht und an besagte Jünglinge verteilt. Der Magistrat v. Spoleto möge die Jünglinge, die er bezüglich ihrer Charaktereigenschaften und ihrer Gesundheit untersucht hat, auswählen und an die Kongregation nach Rom empfehlen, die über ihre Aufnahme in die „Dozzina“ zu entscheiden hat. Mit der Erziehung der Jünglinge schlägt Vittori vor, einen gebildeten Priester mit einwandfreiem Vorleben zu betrauen; dieser erhält Gehalt und die Genehmigung, einen Diener und eine Magd zu halten.

Der Arzt von Rione di Parrione erhält jährlich 12 scudi, ebensoviel das Krankenhaus der Kongregation für etwaige den Jünglingen zu leistende Hilfe.

Der Kongregation hinterläßt Loreto zwei Häuser, eines an der Porta Lione, das andere am Vicolo della Frezza; beide Häuser bringen jährlich 25 bzw. 30 scudi ein, von dieser Summe bittet er jedes Jahr eine Totenfeier für seine Seele zu veranstalten.

Der Kongregation des hl. Philipp vermacht der Erblasser eine Rente zur Ermöglichung gleichfalls einer jährl. Totenfeier, an der sämtliche Mitglieder teilnehmen sollen.

Für zwei spoletinische Mädchen deponiert er, wenn sie heiraten oder Nonne werden, eine Rente von jährl. 25 scudi, gewonnen aus einer Hypothek von 400 scudi auf einen, dem Palais des römischen Präfekten gegenüber befindlichen Eckladen, bzw. eine Pension in der gleichen Höhe auf eine Kirchenpfründe der hl. Maria Magdalena, gültig bei Lebzeiten des Marc Antonio Pasqualino.[206]) Die beiden Summen sollen nach römischer Sitte den Mädchen vom Priester überreicht werden. Sollte eine dieser Renten erlöschen, so ist der Gesamterbe verpflichtet, sie jedesmal in der vom Erblasser angesetzten Höhe neu anzulegen.

Zum Gesamterben seiner Güter, Grundstücke, Viehbestände und Rechtsansprüche in Spoleto und anderwärts ernennt er infolge der Kinderlosigkeit seines Neffen Giuseppe[207]) den zweiten Sohn des Clemente Fedeli[208]) und seiner Ehefrau Giulia Fiorelli, der sein Patenkind ist. Er knüpft an dieses Erbe die Bedingung, daß der Inhaber in seinem Hause in Spoleto zu wohnen[209])

---

[204]) Gemeint ist das in Rom.

[205]) Dieser Wunsch des Testators ging nicht in Erfüllung, wahrscheinlich weil die Nachlaßverwaltung unordentlich geführt wurde. Die „Dozzina Loretana“ besteht aber heute noch in anderer Form in Spoleto, nämlich 3 Studienstipendien für unbemittelte junge Leute, 2 in der Höhe v. je 640 Lire jährlich, eins v. 329 Lire.

[206]) Der berühmte Kastrat der päpstl. Kapelle. vgl. Prunières, a. a. O. S. 219 und Verzeichnis im Anhang.

[207]) Vgl. S. 3.

[208]) Wie ich von authentischer Seite erfuhr, existieren heutzutage noch die Nachkommen dieses Fedeli in Spoleto.

[209]) Das ist noch heute der Fall, nur hat Besitzwechsel stattgefunden, denn der jetzige Besitzer der Villa Vittori ist ein Sign. Tumodei in Spoleto. Die Villa liegt im Borgo di Loreto, unweit der Porta S. Matteo o di Loreto.

und seinen Familiennamen sowie sein Wappen[210]) zu führen hat. Bis zur Mündigkeit untersteht der Erbe der Vormundschaft seiner Eltern, die an die Kongregation der hl. Apostel Rechenschaft abzulegen haben, insbesondere darüber, ob das Besitztum im Sinne des Erblassers als Fideikommiß und unveräußerlich betrachtet wird.

Sollte der Universalerbe ohne eheliche oder uneheliche Nachkommen sterben, so soll unter den Familien: Domo, Parenzi, Campelli (diese sämtlich in Spoleto) ferner Palettoni, Ruffi, Mauri, Romani, Dardani, Fontana, Leoncilli, Alberici, Scelli und Fidi, diese sämtlich gebürtige Spoletiner aber in Rom wohnhaft, je ein Familienglied als zur Losung berechtigter Vertreter ausgewählt werden. Dieser muß folgende Eigenschaften haben:

1. Er muß ehelich geboren sein und von ehelich erzeugten Eltern stammen.
2. Er muß gebürtiger Spoletiner sein.
3. Er muß über 16 und weniger als 30 Jahre alt sein.
4. Er darf keine äußeren oder moralische Defekte haben, woraufhin ihn der jeweilige Bischof von Spoleto zu untersuchen hat.

Bei der Losung haben Bevollmächtigte der Apostelkongregation zugegen zu sein, die genau über die Ausführung aller Bedingungen wachen. Der, dessen Los als erstes aus der Urne gezogen wird, wird Universalerbe und tritt an die Stelle Fedelis; er hat als solcher natürlich auch seinerseits streng die diesem auferlegten Bedingungen zu erfüllen. Sollte dieser Erbe wieder kinderlos sterben, dann wird eine neue Ziehung in der gleichen Weise wie die erste stattfinden.

Begeht ein Erbe ein Verbrechen, so ist in Sachen der Erbschaft gegen ihn zu verfahren, als sei er bereits einen Monat vor der Verübung jeglichen Anspruches verlustig gegangen.[211]) Wird der Verbrecher durch fürstliche Huld begnadigt, so tritt er wieder in den Besitz seiner Erbansprüche.

Die erste Ziehung kann nicht früher als drei Jahre nach dem Tode des Testators stattfinden;[212]) die in diesen Zeitraum fallenden Renten sind Eigentum der Patres der Kongregation des S. Filippo Neri zur Fortsetzung ihres Kirchenbaues. Während dieser Zeit soll der Kanonikus Paolo Dominici sein Haus bewohnen und der Pater Filippo Vitali[213]) das Inventar verwalten.

Seinem Neffen Giuseppe hinterläßt Vittori zeitlebens jährlich 60 scudi, außerdem die Nutznießung seiner Besitzung in S. Beroto (am Ticino?); mit Hinzufügung der Mitgift seiner Frau wird er davon sehr gut leben können. Die Ansprüche auf 10 000 scudi, die der Erblasser Giuseppes Tochter Constanze

---

210) Die Familie Fedeli nennt sich noch heute Fedeli-Vittori. Auf dem Torbogen am Eingang der Villa Vittori stehen jetzt noch die Worte: „EQ. LAURETUS VICTORIUS".

211) Der Testator hofft zuversichtlich, durch diese Verfügung zur Hebung anständiger Gesinnung beizutragen.

212) Hier muß ein Schreibfehler vorliegen; soll wohl heißen nach dem Tode des evtl. kinderlosen Fedeli; oder aber, was noch wahrscheinlicher ist (s. das Folgende), die gesamte Erbschaft tritt erst drei Jahre nach V.s Tod in Kraft.

213) Komponist der „Aretusa" u. päpstl. Kapellsänger. Vgl. Prunières a. a. O. S. 218 und S. 5, Anm. 26.

früher in Aussicht gestellt hatte, sind wegen des Todes des Mädchens erloschen; von einer Übertragung dieser Summe an Giuseppe sieht Loreto ab wegen der Unfähigkeit desselben, ein Vermögen zu verwalten; er bewies diese, indem er den größten Teil des Geldes seiner Frau durchbrachte. Sollte der Neffe dieser Verfügung zu Trotz Ansprüche auf die genannte Summe erheben, so verliert er neben diesen auch das Anrecht auf die jährl. 60 scudi.

Seinem Neffen Pater Francesco vermacht der Testator alle seine Kleider, seine Chor- und Meßhemden. usw. usw.

Wir haben unsere Mitteilungen über den Inhalt an einigen Stellen mit Absicht etwas ausführlich gehalten, da viele Tatsachen, ganz abgesehen von dem kulturhistorischen Wert, den dieses Dokument als solches beanspruchen darf, an sich für uns von Interesse sind. So erfahren wir von den wohl regen Beziehungen, die Loreto mit der Apostelkongregation, mit der Kongregation des Filippo Neri,[214]) ferner mit berühmten Musikern seiner Zeit, wie Pasqualini, Bonaventura[215]) und Vitali unterhielt, während er sich um seine Neffen bei Lebzeiten augenscheinlich wenig bekümmert hat.[216])

Für den Menschen Vittori nimmt es sehr ein, daß er, wie die kleineren Zuwendungen am Ende des Testamentes beweisen,[217]) scheinbar jeden, der ihm im Leben eine kleine Wohltat getan hatte, mit einer Gabe bedachte; überraschend und doch zugleich wohltuend muß es uns berühren, wenn er in der Austeilung seiner Wertsachen selbst seinen ehemaligen Gönner Antonio Barberini nicht vergißt,[218]) eine Tatsache, die auch charakteristisch ist für die versöhnliche Natur des alternden Mannes, der sogar dem Menschen, der ihn allerdings hoch erhoben, aber nichtsdestoweniger in das tiefste Unglück seines Lebens gestürzt hatte, Verzeihung gewährte.

Nicht weniger interessant sind die Aufschlüsse, die wir über die Vermögensverhältnisse des ehemals berühmten Virtuosen und päpstlichen Sängers erfahren; eine ungefähre Schätzung läßt auf ein Barvermögen des Erblassers in der Höhe von 12 600 Mark schließen, eine für die damalige Zeit sehr ansehnliche Summe.

Am 23. April des Jahres 1670, nachmittags um 3 Uhr starb Loreto Vittori. Seinem Wunsche entsprechend wurde am folgenden Tage in der Chiesa S. Maria sopra Minerva seine Leiche aufgebahrt und ein Requiem gesungen.[219]) Fétis[220]) hatte noch Gelegenheit, das Grab samt der

[214]) Er sang hier, wie wir wissen, die „Maddalena" von Erythraeus-Mazzochi. (Vgl. S. 20 f.)

[215]) Der gefeierte Kastrat (s. d. Verz. i. Anh.); ihm vermachte Loreto sein Porträt von Fadoriano Vecchio. (Vgl. das Testament.)

[216]) Wir erfahren weder über sie noch über seine Eltern jemals etwas.

[217]) Vgl. das Testament S. 109 ff.

[218]) Er vermachte ihm 3 Ave von Albano; vgl. das Testament.

[219]) Jeder Sänger erhielt eine Belohnung. Vgl. Celani a. a. O. S. 776 und Crescimbeni, a. a. O. IV, 3 S. 176.

[220]) Vgl. a. a. O. VIII, 368.

darüber befindlichen Gedenktafel[221]) zu sehen, heutzutage ist das leider durch gänzliche Renovierung der Kirche unmöglich geworden.[222])

Damit sind wir mit dem biographischen Teil zu Ende; aus einem Überblick des verarbeiteten Materials geht klar hervor, daß wir von einer erschöpfenden Lebensbeschreibung des Cavaliere Loreto in Ermanglung beweiskräftiger Funde[223]) noch weit entfernt sind. Ob andere Quellen und Zeugnisse überhaupt noch auffindbar sind, das können erst später eingehende Forschungen, die ja der ganzen Epoche der römischen Oper im 17. Jahrhundert überaus nottun, erweisen.[224]) Wir schließen diesen Abschnitt, indem wir hier die von Vittori selbstverfaßte Inschrift seines Marmorgedenksteins folgen lassen; sie lautet: „D. O. M. Equitem Loretum Victorium Spoletinum ob miram canendi artem, eximiam vocis suavitatem, Hetruscae poesis praestantiam apud principes, apud Pontifices acceptissimum, quam Ludovici card. Ludovisii summis precibus a Cosmo II magno Hetruriae duce saccellum pontificium impetravit Urbani VIII. et Antonii card. Barberini beneficentia decoratum ipsius nominis fama viventem illustravit in chartis, fato extinctum in marmore celebrat. Anno sal. hum. MDCLXX.[225])

B. Vittoris Schaffen.

(Der Dichter und der Komponist.)

1. La Galatea. (1639)[1])

La Galatea. Dramma del Cavr. Loreto Vittori da Spoleti. Dal medesimo posto in Musica e dedicata all' Em.mo. e Rev.mo, Sigr. Card. Antonio Barberino. In Roma per Vincenzo Bianchi. Con licenza de superiori 1639.

Eine alte sizilische Sage erzählt, daß der Cyklope Polyphem Galatea, die Tochter des Nereus und der Doris, liebte, daß aber seine Liebe von ihr nicht erwidert wurde, da Galatea den Acis, den Sohn des Faunus und der Symäthis, diesem vorzog. Der eifersüchtige Polyphem soll dann seinen Nebenbuhler mit einem Felsstück zerschmettert haben, wobei Galatea nur mit Mühe ins Meer entkam; Acis wurde in eine Quelle verwandelt.

---

221) Vgl. S. 31.

222) Wiederholte Bemühungen, auch seitens einiger meiner römischen Freunde, blieben absolut erfolglos.

223) Besonders über seine Jugend und letzten Jahre fehlen uns Zeugnisse.

224) An erster Stelle müßte endlich einmal über das Inventar der vatikanischen Archive mehr Klarheit geschaffen werden.

225) Vgl. Baini, a. a. O. II, S. 32 und Celani, a. a. O. S. 776. Die Inschrift stellt den lateinischen Kenntnissen ihres Verfassers nicht gerade ein glänzendes Zeugnis aus.

1) Vgl. S. 21.

Poetisch bearbeitet findet sich, allerdings in wesentlich anderer Form, dieser Stoff zuerst bei Theokrit, dem bekannten Dichter der alexandrinischen Zeit;[2]) er schildert uns in seiner „Κυκλωψ" betitelten Idylle[3]) die Heilung Polyphems durch seinen an Galatea gerichteten Liebessang. Auch hier erwidert die schöne Nymphe seine Liebe nicht, als Grund wird indessen nicht Acis, sondern die abschreckende Häßlichkeit des Cyklopen angegeben, welcher durch seinen die Sprödigkeit Galateas schließlich verspottenden Gesang seinem Herzen eine Ruhe schafft, „die vom Arzt er nimmer erhandelt".

Der Galateastoff ist seitdem oft und in verschiedenster Form behandelt worden; für uns, die wir weder aus inneren noch äußeren Gründen Veranlassung haben, die einzelnen Bearbeitungen hier alle aufzuzählen oder zu besprechen,[4]) kommen nur zwei Werke in Betracht, die wir nach der Behandlung der Vittorischen Galatea vergleichend heranziehen wollen, erstens die „Galatea", favola marittima des Savonesen Gabriello Chiabrera,[5]) — sie erschien in zwei Bearbeitungen als „Galatea" (Mantua 1614) komponiert von Sante Orlandi, dem Nachfolger Monteverdes,[6]) und erweitert als „Gli amori di Aci e di Galatea", (Mantua 1617)[7]) — zweitens das weltliche Oratorium „Acis und Galatea" von G. Fr. Haendel, das während dessen Aufenthalt bei dem Herzog v. Chandos in Cannons um 1720 entstand.[8])

Wie wir schon früher erwähnten, widmete Loreto das Werk dem Kardinal Antonio Barberini, in dessen Theater es im Karneval des Jahres 1639 unter Anwesenheit einer vornehmen Zuhörerschaft zur Aufführung gelangte.[9]) In der Vorrede betont der Dichterkomponist, daß es ihm weniger darauf ankomme, durch seine Arbeit hervorragende Auszeichnungen zu erhalten, er hoffe lediglich, daß durch sie sein Name, der mit dem eines gütigen Fürsten (Antonio) vereinigt sicher auffiele, bekannt werde.

---

[2]) Er lebte im 3. Jahrh. v. Chr.

[3]) Vgl. Theocriti carmina, Tübingen 1879 ed. Ziegler S. 63 ff.

[4]) Unter anderen komponierte im Jahre 1686 J. B. Lulli eine „Acis et Galathée", pastorale heroïque, wie Laurencie (a. a. O. S. 148 u. 159) feststellt, eine der besten Partituren des Meisters. Bemerkenswert ist seine humoristische Behandlung Polyphems.

[5]) Der Textdichter des Caccinischen „Rapimento del Cefalo"; er nahm Pindar und Anakreon zum Vorbild und suchte „mit großem Geschick und Beifall" (vgl. Voßler a. a. O. S. 114 f. und Sauer a. a. O. S. 390 f.) entgegen der marinistischen Bewegung (vgl. Wiese a. a. O. S. 403 ff.) die Lyrik auf französische Bahnen zurückzuführen.

[6]) Vgl. Ambros a. a. O. S. 582 f.

[7]) Als solche wurde sie unter dem Titel „Polifemo geloso" in Florenz aufgeführt, vgl. Ambros a. a. O. S. 397 und S. 14 ds. Arb. Der Komponist dieser Fassung ist unbekannt. Die Chiabreraschen Texte s. bei Solerti a. a. O. S. 105 ff.

[8]) Ges. A. Bd. 3.

[9]) Vgl. S. 21.

Personenverzeichnis:[10])

Neptun	Baß
Acis	Tenor
Galatea	Sopran
Venus	Sopran
Amor	Sopran
Clori	Sopran
Polyphem	Baß
Lucindo	Alt[11])
Jupiter	Baß
Proteus	Alt[11])

a) Textliche Analyse.

Nach einem Huldigungssonett an Loreto, verfaßt von seinem Freund Giovanni Lotti,[12]) folgt, wie es in der damaligen Oper allgemein üblich war,[13]) ein Prolog.[14]) Der Meergott Neptun tritt auf und bereitet uns durch die Erzählung von Acis und Galatea auf das Kommende vor: Wie in der sizilischen Sage liebt die jungfräuliche Nymphe Galatea den jungen Schäfer Acis, der in dem vor Liebessehnsucht schmachtenden Cyklopen Polyphem einen unangenehmen Nebenbuhler hat. Auch unsere Handlung spielt in Sizilien.

I. Akt.

Acis wartet beim Morgengrauen auf Galatea, die er sehnsüchtig gebeten hat, an den Meeresstrand zu kommen. In einer 4strophigen Arie besingt er die Reize ihrer Schönheit, da erscheint die Geliebte, und vereint geben sie dem Glück des Wiedersehens freudigen Ausdruck. Indessen bemächtigt sich ihrer schnell die Furcht vor Polyphem, denn es bangt ihnen vor der Grausamkeit des Cyklopen. Nach einem kurzen Duett verlassen sie die freundliche Gegend. Sz. 1

Sie sind kaum verschwunden, da tritt Venus mit ihrem Sohne Amor auf, angelockt von der Lieblichkeit des Gestades und von einem Tritonenchor begrüßt. Sz. 2

Clori gesellt sich zu ihnen; sie hat die Liebesgötter erkannt und benutzt die Gelegenheit zu einer Beschwerde. Sie hat sich in einen Hirten verliebt (sein Name wird hier noch nicht genannt) der ihre Liebe verschmäht, und sein einziges Vergnügen in der Jagd sieht. Wirkt die Art ihrer Klage schon an sich komisch, Sz. 3

---

[10]) Findet sich nicht in der Originalpartitur; wir fügen es zur leichteren Verständlichkeit hinzu.

[11]) Kastratenpartie. Vgl. S. 9 und Ademollo a. a. O. S. 74.

[12]) Vgl. S. 57, 95, L. dichtete den Text zu dem vor Christine v. Schweden aufgeführten dramma per musica v. Tenaglia.

[13]) Vgl. von zeitl. benachbarten Werken, Landis „S. Alessio", Michelangelo Rossis „Erminia sul Giordano" (1637) und Goldschmidt a. a. O. Stud. I. S. 72 ff., sowie Ambros a. a. O. S. 510 ff.

[14]) Von der Mitte des Jahrhunderts an wird es indessen anders, der Prolog schwindet, an seine Stelle tritt der Epilog und in Festopern die Licenza. Vgl. dazu Kretzschmar: a. a. O. S. 28.

so wird die Heiterkeit der Situation noch erhöht durch die den Damen im Zuschauerraum von Clori erteilte Moral, sich nicht mehr zu verlieben, wenn man schon ältlich und eine „belta caduta" sei.[15])

Sie hat gerade ausgeredet, da kehren, von Venus freundlich begrüßt, die beiden Liebenden, Galatea und Acis, zurück, das Mädchen klagt der Göttin ihr Leid, und erzählt ihr von den Nachstellungen Polyphems. Venus läßt sich rühren und schenkt ihr als vorläufigen Schutz gegen den Cyklopen ihren Gürtel; als sie aber Amor den Auftrag erteilt, sofort die Liebesgluten Polyphems zu löschen, da weigert sich der eigensinnige Knabe, und in seiner Ehre gekränkt, ergreift er für den Cyklopen Partei.[16]) Den Liebenden, die mit Cupido nicht auf schlechtem Fuß stehen wollen, ahnt Schlimmes, sie flehen deshalb in einem Duett Venus an, ihren Sohn doch nicht erzürnt wegziehen zu lassen. Mit einem Chor der Fischer schließt der Akt; wie schon Goldschmidt betont, fällt die ihm innewohnende Heiterkeit nicht aus dem Rahmen der Handlung, da die Liebenden ja vorläufig noch unter dem Schutze der Venus stehen und ihnen keine Gefahr droht. Andererseits deutet — und das ist entwicklungsgeschichtlich sehr interessant — die ganze Anlage dieser Schlußszene des Aktes auf die allmähliche Einbürgerung der Finalpraxis, die wir hier in nuce bereits verwirklicht finden;[17]) dafür spricht einmal die relativ große Ausdehnung der Szene, außerdem die Anwendung des Chors.

II. Akt.

Amor hat sich nicht besänftigen lassen, Polyphem, der gerade seinen Liebesklagen Luft macht, ist für ihn der geeignete Mann, die Liebenden zu bestrafen, die ihn in seiner Selbständigkeit hemmen wollen. Durch Cupidos Zureden wächst der Haß des Cyklopen gegen Acis heftig, beide werden schnell handelseinig.

Während sie sich entfernen, tritt Clori auf mit ihrem untreuen Liebhaber Lucindo; es kommt zu einer etwas erregten Auseinandersetzung, bei der die verschiedenen Lebens- und Liebesanschauungen der beiden charakteristisch hervortreten.[18]) Ohne sich um Clori, die ihn um Mitleid anfleht, viel zu kümmern, lobt Lucindo das Jagdvergnügen und schmäht den Liebesgott; während er abgeht, schwört ihm die Zurückgewiesene grausame Rache.

Für Polyphem, der jetzt als Amors Bundesgenosse[19]) auftritt, bedeutet sie „gefundenes Fressen". Er lügt der Ahnungslosen vor, Lucindo sei in die Quell-

---

[15]) Derartige Witze waren in der zeitgen. Oper, besonders der venetianischen (vgl. Monteverdes „Ballo delle Ingrate") sehr häufig. Nach Kroyer: Führende Geister a. a. O. u. Sandberger: Oper, a. a. O.

[16]) Amor in der Rolle des Intriganten ist keineswegs etwas außergewöhnliches; vgl. Cornachialis „Diana schernita" u. Goldschmidt a. a. O. S. 74.

[17]) Ein kunstvolles Finale gehört im späteren Verlauf der Operngeschichte zu den charakteristischsten Stilmerkmalen der opera buffa; schon bei Abbattini, dem Komponisten dieser Stücke in „Dal mal il bene" (1654) von Rospigliosi (die übrige Musik stammt von Marazzoli, vgl. S. 24 finden wir es, ferner bei Niccolo Logroscino (1700—1763) und Nicola Piccini als wichtigsten Vertretern. Dem Ausbau des Finales setzte dann bekanntlich Mozart die Krone auf. Vgl. auch Heß, a. a. O. S. 52.

[18]) Vgl. Akt I, Sz. 3.

[19]) Vgl. II, 1.

nymphe Aretusa, die gleiche, mit der Acis heimlich an der Quelle Peloro zärtlichen Verkehr pflege, verliebt, seine Jagdlust sei nur ein Vorwand. Entsetzt hört Clori zu und während sie zu der gleich ihr betroffenen Galatea eilt, um sie auf Acis eifersüchtig zu machen, lacht sich Polyphem ins Fäustchen.

Obwohl Clori noch nicht bei ihr war, ahnt Galatea das bevorstehende Unglück; sie kann durch nichts die lange Abwesenheit des Geliebten erklären und glaubt den tückischen Cyklopen im Spiel. Amor, der sie als Echo eifersüchtig zu machen suchte, wird von einem Chor bewaffneter Satyrn und Silvanen verspottet und schließlich vertrieben. Sz. 4

III. Akt.

Jetzt kommt Clori zu Galatea und teilt ihr die Einflüsterungen Polyphems mit; die Arme gerät außer sich, und bricht vor Schmerz, daß ihre trüben Ahnungen sie nicht betrogen haben, in Wehklagen aus. Als Acis kommt, der von allem aus begreiflichen Gründen nichts weiß, hält ihm Galatea in scharfen Worten seine vermeintliche Untreue vor. Er sucht sich zuerst zu rechtfertigen, als ihm das nicht gelingt, steigert sich sein Schmerz und seine Erregung bis er ohnmächtig zu Boden sinkt. Sz. 1

Polyphem findet ihn so und, befriedigt den verhaßten Gegner so ohne Mühe in den Händen zu haben, zugleich in dem Wahn, von Amor hintergangen zu sein, ersticht Acis mit seinem Wurfspeer. Sz. 2

Hiermit verursacht er solchen Lärm, daß die Tritonen aufgescheucht werden; sie finden den Erschlagenen und bringen Galatea die Schreckensbotschaft. Sz. 3

Venus macht unterdessen Cupido Vorwürfe wegen des nur durch seine Schuld herbeigeführten Unglücks; Galatea, die von Acis unschuldigem Tod unterrichtet in lautes Jammern ausbricht, besänftigt sie. Auch der Chor beklagt ihr Los. Da naht Hilfe von oben, vom Doppelchor der Silvanen und besonders von Galatea freudig begrüßt; Jupiter erweckt Acis zum Leben und versetzt ihn als Flußgott unter die Unsterblichen. Tritonen und Satyrn singen das Lob der allmächtigen Liebe. Sz. 4

Proteus tritt auf, in einem achtstrophigen Gesang gelobt er Polyphem furchtbare Rache; dann nimmt er die Liebenden mit sich durch das Meer. Sz. 5

Fassen wir unser Urteil zusammen, so verrät der Text entschiedenes dramatisches Geschick; die Handlung entwickelt sich zumeist klar und glaubhaft, die Personen sind im allgemeinen gut charakterisiert. Polyphem ist neben Galatea selbst am besten getroffen; er ist die eigentliche Hauptperson, und Vittori tat gut, ihn nicht als einen lediglich gegensätzlichen Typ sondern als eine aus ihrem eigenen Wesen heraus agierende Person den anderen gegenüberzustellen; ganz ausgezeichnet ist, wie er sich, Akt II, Sz. 1, immer tiefer seinen Haß gegen Acis einredet. Die an manchen Stellen sehr tiefgehende Wirkung der Persönlichkeit Galateas beruht auf der rührenden Liebe, die sie zu Acis empfindet; ihre vorwiegend psychischen Werte mögen die Veranlassung gegeben haben, daß sie ganz besonders dem Komponisten Vittori als musikalische Persönlichkeit vorschwebte, denn die Höhepunkte der Musik werden wir in erster Linie bei ihr finden.

Amor scheint in der Rolle des Intriganten nicht gewollt; wenn ihm

Venus vorwirft, daß Polyphem sich in Acis und Galateas Liebe drängt, so betrifft ihn dieser Tadel tatsächlich, da die Angelegenheit in den Bereich der Geschäfte eines Liebesgottes gehört. Die durch Amors Eigensinn herbeigeführte Katastrophe ist in ihren Vorbereitungen gut entwickelt; die Handlung kompliziert sich zwar ein wenig, die Verwicklungen wollen aber gegenüber venezianischen Texten [20]) wenig besagen.

Daß durch Clori auch der Komik ein Plätzchen gegönnt wird, erklärt sich aus dem Zeitgeschmack, durch den sich komische Szenen, in ernsten Werken eingeschoben, immer mehr einbürgern; [21]) besonders die römische Oper hat diesem Brauch gehuldigt, [22]) die venezianische Oper hat ihn dann hierher übernommen und bis zum Äußersten übertrieben.

Wie überall, ist auch hier der „deus ex machina" ein sehr undramatischer Notbehelf; daß ihn Vittori in der Galatea anwendet, ist sicher, zu einem großen Teil wenigstens, aus dem dekadenten Zeitgeschmack heraus zu erklären. Der Grundsatz, daß ein Stück unter allen Umständen gut ausgehen müsse, blieb noch bis zu Gluck vorherrschend; inwiefern seine tragisch abschließenden Opern auch für seine Zeitgenossen noch etwas durchaus Ungewohntes waren, geht aus ihren Mißerfolgen in Wien deutlich hervor; nur in Frankreich, wo das Drama in der Regel ernst ausging, applaudierte man sie nach Gebühr.

Acis ist eine dramatisch nicht sehr glückliche Figur; er ist da, weil er eben als Galateas Geliebter nicht fehlen darf, eine individuelle Charakteristik ist ihm nicht zuteil geworden.

Außer Venus, die als Beschützerin der Liebenden recht sympathische, man möchte fast sagen mütterliche Züge trägt, haben wir nur Nebenfiguren, denen ausnahmslos typische Bedeutung zukommt, wie Cloris Gatte Lucindo, wie Jupiter, Proteus und Neptun.

Völlig werden wir über das Werk erst nach Betrachtung der Musik richten können, die, so wichtig für uns auch die Beurteilung des Dichters Vittori ist, von dem Text schlechthin nicht getrennt werden kann. Sie wird letzterdings ausschlaggebend sein, besonders da die Galatea das einzige dramatische Werk des Künstlers ist, zu dem die Musik erhalten blieb.

b) Musikalische Analyse.

Entsprechend dem Brauche jener Zeit gestaltet Vittori den Prolog des Neptun zu einem ausgesprochenen Virtuosenstück. Wie in Rossis Erminia der Flußgott Giordano überaus reiche Koloraturen zu singen

---

[20]) Nach Sandberger a. a. O.

[21]) Diese Tatsache ist vornehmlich auf d. Einfluß des spanischen Dramas Lope de Vegas, Calderons u. a. zurückzuführen; die Spanier überschwemmten unter Calixtus III. und Alexander VI. ganz Rom, drangen im 16. Jahrh., vorn. d. 2. Hälfte, auch in die päpstl. Kapelle ein (s. S. 8 Anm. 46 und brachten in die gesamte italienische Literatur und Kunst ein wenig heilvolles sinnliches Element. (Vgl. Chledowski a. a. O. S. 494 f.)

[22]) Vgl. die Pagenszenen in Landis „S. Alessio".

hat,[23]) so kann sich Neptun in schwierigen Passagien nicht genug tun. Die Schwierigkeit besteht einmal in sehr geschwinden Koloraturen — jedermann weiß, wie diese gerade für einen Bassisten eine große Zumutung bedeuten — andererseits in der Voraussetzung eines ganz gewaltigen Stimmumfangs.

Gagliano in seiner „Daphne" und Monteverde im „Orfeo" beschränkten sich noch auf den Umfang einer Dezime,[24]) erst Stefano Landi stellt größere Anforderungen; in seinen „superbi colli" v. J. 1620 verlangt er von einer Baßstimme den Umfang C—d', zufällig das gleiche, was Vittori von seinem Neptun verlangt.

Die Sprünge aus der Höhe in die Tiefe und Skalengänge durch den Gesamtumfang, die wir in der Stimme des Neptun finden, wandte, wie Riemann nachweist, einige Jahre vorher schon Benedetto Ferrari an.[25])

Formal besteht unser Prolog aus 7 Abschnitten, nach dem ersten, dritten, vierten und fünften ist nach Anmerkungen in der Partitur ein kurzes, viertaktiges Instrumentalritornell einzuschieben. Die einzelnen Abschnitte sind nach dem bekannten Prinzip der „Variation über gleichbleibendem Baß" aufgebaut. Diese Form entstammt der a capella-Musik[26]) und wurde von dort in die Monodie übernommen, die einzelnen Strophen werden so durch Beibehaltung des tonal stets gleichen, rhythmisch jeweils leicht veränderten Basses zu wechselnden Oberstimmen verknüpft; wichtig ist, daß die textliche Mehrsätzigkeit auf diese Weise musikalisiert wird.[27])

I. Akt.

Die Arie des Acis besteht aus vier Strophen, die Melodik ist sehr frisch und anmutig, der Continuo bei symmetrischer Periodenbildung[28]) recht lebendig. Die Rezitation der Galatea erhebt sich nicht über das herkömmliche Niveau, dagegen sind in dem Rezitativ des Acis: „O più del alma mia" manche Stellen, die uns durch wahren Ausdruck gefangen nehmen; stellenweise finden sich ariose Wendungen. Sz. 1

Ein kleines Meisterstück ist das Duett der Liebenden am Ende der Szene, es wirkt melodisch wie harmonisch erfreulich, und erscheint in dieser Beziehung ausgeglichener als manche Stelle, an der wir Vittori noch als Suchenden vor uns haben.

Die zweite Szene beginnt mit dem 5stimmigen[29]) Tritonenchor: „o d' Amor vezzosa Diva", der ausgesprochen modern harmonisiert ist; Sz. 2

[23]) Vgl. Goldschmidt, a. a. O. S. 72.

[24]) Vgl. Riemann, a. a. O. S. 225.

[25]) Vgl. seine Kantate: „premo il gioco delle Alpi". 1633, Worte v. Paoli, bei Riemann, a. a. O. S. 226 ff.

[26]) Vgl. die Chorlyrik des XVI. Jahrh. sowie Schmitz, Monodie, a. a. O. S. 41.

[27]) In der Instrumentalmusik kommt diese Form als Chaconne und Passacaglia oft vor (vgl. Ambros, a. a. O. S. 836); ebenso häufig ist sie in der zeitgenössischen Oper.

[28]) Vgl. Goldschmidt, a. a. O. S. 72 und S. 272.

[29]) Goldschmidt schreibt irrtümlich 6 stg. a. a. O. S. 73, die sechste Stimme ist aber der dem Chorbaß beinahe ausnahmslos gleichlautende Continuo.

Goldschmidt hebt mit Recht die Kadenzierungen hervor, die dem Herkömmlichen aus dem Wege zu gehen suchen. Fortschrittlich ist der Chor im übrigen nicht, sein Satz ist durchaus homophon, ohne kontrapunktische Verarbeitung. Die Unterredung zwischen Venus und Amor wird durchgängig im Rezitativton gehalten, sie ist größtenteils trocken, jedoch an manchen Stellen, wie bei Venus „Dhe se t'aggrada o vago mio cupido" oder wie besonders bei Amor „O quai stridi, o quai pianti" von großer melodischer Schönheit.

Harmonisch bemerkenswert sind die Kadenzen „che spesso in questo loco" (Amor) und „lo Dio del ombre eterne" (Amor), sie sind durchaus modern, während die Kadenz „Ove spirando va Zeffiro amante" (Venus, am Ende der Szene) in ihren Dreiklangsfolgen (V, IV, VI, V, I) in die Vergangenheit weist.

Auch an Härten fehlt es nicht, als besonders charakteristisches Beispiel möchte ich die Stelle „et in natio terreno" anführen. [Harmonie: Terzquartakkord über e, die Singstimme bringt zunächst die fehlende Dominant a, darauf den Durchgang h, cis (das c in der Partitur muß Schreibfehler sein) d (!), g; erst im folgenden Takt löst sich die Dissonanz in den Tonikadreiklang (D-dur) auf.]

Eine Besonderheit findet sich bei der Stelle „fosco e tenebroso aspetto" (Venus), wo die Pausenlosigkeit der Singstimme einen halben Takt charakteristisch unterbrochen wird; der Gesang schließt nämlich auf einem übermäßigen Terzquartakkord, der Continuo löst die Dissonanz auf.[30])

In der Musik haben wir hier 6 Variationen über gleichbleibendem Baß, die Melodik ist ausgesprochen rezitativisch, und geht bedauerlicherweise nicht im geringsten auf die Komik der Situation ein. Die letzte Variation hat den relativ schwungvollsten ductus, die vorletzte schließt interessant in moll, auf die Worte „per impetrar merce da quell' ingrato;"[31]) zu bemerken ist noch, daß nach jeder Variation ein Instrumentalritornell von vier Takten eingeschoben wird.

Im Finale des Aktes ist, von einigen modern anmutenden Kadenzen abgesehen, alles herkömmlicher Rezitativstil mit bisweilen ariosen Ansätzen; sehr fein ist der E-dur-Einsatz Galateas nach der Begrüßung der Venus, die in G-dur abschließt. Besondere Hervorhebung verdient das kurze Duett der Liebenden, es ist vielleicht noch wertvoller als das erste (Akt I, Sz. 1) und erregt harmonisch wie kontrapunktisch unser Interesse.[32])

Wie schon oben erwähnt,[33]) schließt der Akt mit einem Chor-

[30]) Ähnlich bei Dom. Belli („Orfeo dolente" 1616) und später. Vgl. Riemann, a. a. O. S. 212 ff.

[31]) Das Mollgeschlecht war damals keineswegs wie heute der typische Ausdruck für ernste, traurige Situationen; noch Haendels Trauermarsch im Oratorium „Saul" 1739 steht in C-dur.

[32]) Auch Goldschmidt schien es sehr zu gefallen; er druckt es a. a. O. S. 277 f. ab.

[33]) S. 89 f.

ensemble ab; Fischer treten auf und preisen in dreizehn Strophen die Freuden ihres Berufes. Vittori benutzt nur eine einzige Melodie, die aber nicht einförmig wirkt, weil er sie nacheinander vom fünfstimmigen Chor, von Solostimmen (Tenor, Baß, Sopran, Alt), von Tenor I und II, wieder von Solostimmen (Sopran, Tenor, Baß, Alt, Sopran), von einem Terzett (Alt, Tenor und Baß), nochmals vom Solosopran und zum Schluß wieder vom 5stimmigen Chor vortragen läßt. Formal haben wir dreizehn Variationen über gleichbleibendem Baß, zu denen die Oberstimme jedesmal leicht variiert wiederkehrt; interessant ist es, im Aufbau des Ganzen die dreiteilige Liedform, die schon Domenico Mazzocchi in seinen Tanzliedern [34]) anwendet, wiederzufinden. [35]) Der Rhythmus unseres Finales ist der der Paduane. [36])

II. Akt.

Der Gesang Polyphems besteht aus zehn Variationen über gleich- Sz. 1
bleibendem Baß, zwischen die jedesmal ein viertaktiges Ritornell eingeschoben wird; die Melodik ist bei ihnen flüssiger als bei der Rezitation des I. Aktes. Im Aufbau ist eine Steigerung deutlich erkennbar, in Variation VI empfindet man, wie der Haß des Cyklopen gegen Acis stetig wächst. Eine starke äußere Wirkung enthält nach einer gewaltigen Koloratur der Schluß von Var. III auf „terribile". (D!)[37])

Bei Amor, der jetzt hinzukommt, haben wir eine stellenweise sehr melodische Führung der Singstimme,[38]) wie überhaupt der Schluß der Szene recht gelungen erscheint; versteht sich doch selbst der bei anderen Stellen nur die dürftigsten Grundlagen andeutende Continuo kurz vor dem Schluß zu einer selbständig imitierenden Figur. Sehr gelungen sind die beiden letzten Takte, wo Polyphem mit dem Wort „andiamo" zum Zeichen seines Einverständnisses die Aufforderung Amors kadenziert.

In dem dreistrophigen ariosen Gesang Lucindos spricht sich durch Sz. 2
frische melodische Erfindung deutlich Vittoris Eigenart aus; das Ritornell haben wir uns wahrscheinlich nach jeder Strophe ausgeführt zu denken. Die nun folgenden Rezitative zwischen Lucindo und Clori sind indessen sehr einförmig und in der Erfindung äußerst dürftig; die Stellen „e pria che qui lasciarmi" (Clori), „che ben porto levando" und „come

---

[34]) Tanzlieder waren damals sehr beliebt (vgl. die Balleti von Donati und Gastoldi), obwohl ihre „reinmusikalische Rhythmik" den Regeln der Florentiner gerade zuwiderlief. Vgl. Schmitz: Monodie, a. a. O. S. 44.

[35]) Wie Riemann (a. a. O. S. 234) nachweist, findet sich die dreiteilige Form schon sehr früh. Vgl. die 3 Stollen der Troubadour- und Minnesängerlieder, ferner das frz. Chanson (s. daz. d. instrumentale Aria francese.) In der Oper bürgert sich die Da capo-Form immer mehr ein. Vgl. später die Arie „Non scherzi con amor", in Cestis „Dori" (1663); zu unserem Fall s. Goldschmidt a. a. O. S. 74.

[36]) Vgl. die Tanzsuiten der zeitgenössischen deutschen Komponisten.

[37]) Wie von Neptun, verlangt Vittori auch von Polyphem den respektablen Umfang von zwei vollen Oktaven. (D—d').

[38]) Vgl. „Vivi contento appieno" und „Altro date non voglio".

vuoi seguire“ (Lucindo) sind bescheidene Ausnahmen. Gut wirkt, trotz eines störenden Querstandes bei „giusti prieghi“, Cloris „o ciel come il consenti“.

Bei der Unterredung Cloris mit Polyphem ist die musikalische Rezitation, wenn nicht eigenartiger, so doch etwas flüssiger als in der vorhergehenden Szene. Während der Cyklop in zumeist ruhigem Erzählerton sein Opfer mit Amors Lügengeweben umgarnt, ist die stetig wachsende Erregung der sich betrogen wähnenden Clori in der Musik glaubhaft wiedergegeben; aus manchen Stellen wie „piegato non havessi il cor algente“ und „o garzon impudico“ spricht neben dem Haß auch Schmerz. Ausgezeichnet ist die Steigerung bei Polyphems „Tant' opre, tanto disse;“ man merkt, wie es dem Cyklopen ganz wohlig ums Herz wird, weil ihm Clori so gläubig zuhört. Manche Stellen, wie die Kadenzen: „rimembrarco i baci“ (Polyphem) und „hai tu sofferto assai“ (Ende der Szene) muten harmonisch ganz modern an.

Galateas Rezitativ ist in jeder Beziehung ein Meisterstück; Vittori gelingt es vortrefflich, durch sprunghaftes Verlassen der Haupttonart und plötzliche Ausweichungen[39]) ihre Aufregung zu schildern, einer Verkennung seiner künstlerischen Absichten käme es also gleich, würden wir an dieser Stelle dem Komponisten Mangel an harmonischem Empfinden vorwerfen. Übrigens wollen wir nicht mit unserer Meinung zurückhalten, die, so wenig das sonst bei unserem Künstler angebracht wäre, diese Solostelle in ihrem Aufbau sowohl wie in ihren hie und da eingestreuten ariosen Floskeln mit Gluckschem Empfinden und Gluckscher Ausdrucksweise vergleichen möchte; hier dient die Musik wirklich zur „Unterstützung der Poesie, um den Ausdruck der Gefühle und die Bedeutung der Situationen zu verstärken.“[40]) Interessant ist dabei für die Beurteilung von Galateas Charakter, wie sie sich zusammenrafft, um gegen den als Echo auftretenden Amor sich zu wehren.

Das Vorkommen eines Echos bedeutet in jener Zeit für den Eingeweihten keine Überraschung mehr; während wir seine Vorläufer bereits in den französischen Ballades équivoques[41]) zu erblicken haben, kommt es, wie vornehmlich die eingehenden Forschungen von Kroyer[42]) erwiesen haben, allerdings in ganz anderer Form, in der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts vor, wo es[43]) außer bei Schlüssen auch in der Rolle eines Interlocutore[44]) mit den bekannten umdeutenden Antworten häufig ist.[45])

---

[39]) Vgl. ähnl. Mittel bei Landi und Monteverde.
[40]) Vgl. Bruneau: Gesch. d. franz. Musik S. 13.
[41]) Im 14. Jahrh. Vgl. Mus. Wochenbl. 1905, Nr. 46, S. 820.
[42]) „Dialog und Echo in der alten Chormusik“. Jahrb. Peters XVI; vgl. auch Kretzschmar, Jahrb. Peters 1900 S. 62.
[43]) Vgl. die Madrigalliteratur.
[44]) Vgl. Schmitz: Monodie, a. a. O. S. 47.
[45]) Im 17. Jahrh. ist das Echo allgemein verbreitet. Vgl. Benedettis Musiche (1613): „Ecco solinga“ v. Gagliano. (Riemann, a. a. O. S. 35 ff.) Ferner in

Wie der erste, so schließt auch dieser Akt mit einem Chorensemble ab; der Chorführer beginnt mit einem markigen dreistrophigen Solo voller Zorn über die Intrigue Amors, ein kurzes Ritornell folgt. Der Satyrnchor ist geschickt akkordlich gesetzt und formal dem Schlußchor des I. Aktes ähnlich; auch hier haben wir nämlich Variationen über gleichbleibendem Baß, die durch ein kurzes Ritornell getrennt sind, ebenso wechselt wie oben chorischer vierstimmiger Satz (am Anfang und Ende) mit solistischen Partien (nacheinander Tenor, Baß, Alt, Sopran) ab. War dagegen der Chor des vorigen Aktes auf einer Melodie aufgebaut, so haben wir hier, entsprechend dem Wechsel des Metrums, in dem Versbau der zweiten Strophe zwei verschiedene Melodien. Den Vergleich mit der Cavatinenform, den Goldschmidt vorbringt,[46]) finde ich etwas willkürlich; eine Vorstellung der Anordnung soll das erweisen.

Bezeichnen wir im Interesse größerer Anschaulichkeit die Chormelodie I mit x und die Chormelodie II mit y, außerdem die Variationen im Tenor, Alt, Baß, Sopran mit a, b, c, d, so ergibt sich folgende Reihe: x, y, Rit., a, R, b, R, c, R, d, R, x,[47]) y, R.[48])

Von dem Teil y abzusehen, haben sämtliche Abteilungen den gleichen Baß; der Teil y hat eine Art ostinato zur Basis. Die Melodien a, b, c, d sind jeweils leichte Variierungen der Melodie x; nehmen wir einmal die Melodien mit x identisch an, was wir bei der leichten Veränderung und der stets gleichbleibenden tonalen Funktion skrupellos können, und nennen die neue Melodie z, so ergibt sich, mit Hinweglassung des Ritornells, die einfache Anordnung z, y, z (4mal wiederholt) y; y ist also weiter nichts als eine der Wirkung wegen nach der ersten und letzten Strophe eingeschobene Coda; von einer Zweiteiligkeit ist im großen Aufbau nicht mehr die Rede.

Im übrigen müssen wir Goldschmidts Lob über die frische Melodik, die lebendige Rhythmik und die anerkennenswerte kontrapunktische Arbeit völlig beistimmen. Denn, satztechnisch ist dieser Chor ungemein viel reifer als der Schlußchor des ersten Aktes. Vor dem Chor findet sich die szenische Bemerkung: „si puol ballare e cantare all' usanza spagnuola"; sie ist wohl so zu erklären, daß die Gagliarde — in ihrem Rhythmus ist Teil x gehalten — in Spanien häufig geübt wurde.[49]) Die Ga-

---

Rinuccinis „Dafne" v. Gagliano (Eitner S. 84), in Agazzaris „Eumelio" 1606 (Ambros a. a. O. S. 385 ff.), Chiabreras „Galatea" (sogar mit doppelter Wiederholung des Echomotivs: z. B. Mormorio, — rio — rio; Amore — more — more etc.), in Monteverdes „Orfeo" Anf. v. Akt V „Voi vi dolesti" (Eitner S. 216), Landis „Morte d'Orfeo" (hier arbeitet der Textdichter Matthei sogar mit einer weiteren Verkürzung: z. B. Disperiamo — speriamo — amo.) (vgl. Solerti III, S. 313), schließlich in Mazzocchis „Catena d'Adone" s. Goldschmidt a. a. O. Stud. I, S. 158. Vgl. zum Ganzen Riemann, a. a. O. S. 249 f.

[46]) a. a. O. S. 76.

[47]) x wird hier leicht variiert.

[48]) Nach einer Anmerkung wird das Ritornell am Schluß wiederholt.

[49]) Vgl. Goldschmidt, a. a. O. Stud. S. 75 f.

gliarda ist im Grunde nichts anderes als der Nachsatz im Tripeltakt zur Pavane, die im zweiteiligen Takt steht;[50]) sie kam in Opern häufig vor, oft unter dem Namen Saltarello oder Romanesca. Daß ihr Rhythmus sich für einen Spottchor vorzüglich eignet, ist aus ihrem Charakter als Springtanz unverkennbar.

III. Akt.

Der größte Teil der Szene ist im gewohnten Florentiner Rezitativton gehalten, trotzdem finden sich vereinzelt Stellen von eindrucksvoller Schönheit. Wie überzeugend klingt die Klage Galateens, nachdem sie von Clori aufgeklärt ist! Die Vorwürfe, die sie dem scheinbar treulosen Geliebten macht, verraten tiefen Seelenschmerz.[51])

Auch Acis ist in dem Übergang von Erregung zur Verzweiflung sehr glaubhaft musikalisch geschildert,[52]) durchaus naturalistisch wirkt die Stelle am Ende, wo er ohnmächtig niedersinkt.

Der nun folgende Gesang Polyphems setzt sich aus drei Teilen zusammen, einem längeren rezitativischen Abschnitt mit anschließendem dreitaktigem Instrumentalritornell, ferner vier Variationen über einem Passacagliobaß, die durch ein weiteres kurzes Ritornell getrennt sind — in ihnen wird die sich immer steigernde Wut des Cyklopen über Amors vermeintliche Hinterlist in wilden Koloraturen köstlich geschildert — schließlich einem 25 taktigen Rezitativ, in welchem Polyphem den am Boden liegenden Acis bemerkt und tötet. Außer der erwähnten Wutschilderung enthält die Musik nichts, was besonders hervorzuheben wäre.

Die Anordnung des nun einsetzenden Tritonenchors ist insofern den vorhergehenden Chören verwandt, als auch hier wieder Soli und Chor abwechseln. Ein vierstimmiger Chor beginnt, dann berichtet ein Tritone über den vorgefallenen Mord. Die nun folgende Episode ist mit geradezu genialem dramatischen Geschick entwickelt und der Gedanke, die einzelnen Stimmengruppen (Baß, Tenor, Alt, Tenor)[53]) nacheinander sich unisono über das Vorgefallene äußern zu lassen, muß, bei geschickter Regie, für die damalige Zeit ungeheuren Eindruck hervorgerufen haben.

Die nun folgende Chorstelle „o mostro di fierezza“ (dreistimmig, 2 Tenöre und Baß) malt, in ganz dunklem Kolorit gehalten, die furchtbare Trauer; schon der Einsatz mit dem verminderten Septakkord wirkt ungemein packend. Vor dem nächsten Chor zu 5 Stimmen „Lagrimiam, sospiriam, compagni fidi“ ist wieder eine kurze Episode des Solotritonen

---

[50]) Wir entsinnen uns, daß sie Vittori am Schluß des I. Aktes anwandte.
[51]) Vgl. die Stelle: „cosi crudo garzone“.
[52]) Vgl. die Stellen: „Ah che lingua mendace“, „Deh non volger le piante“ und den Schluß: „O salve, o piagge, o Dio!“ —
[53]) Man beachte zur Wiedergabe der düsteren Stimmung die Ausschaltung des Soprans!

eingeschoben, der, nachdem er seine Brüder zu noch schmerzlicherer Klage aufgefordert hat, Galatea die Schreckensnachricht bringt; der Chor selbst ist von einer ganz ergreifenden Schönheit. Bei dem Eintritt der keuschen Sopranstimmen in ihrem klagenden Schmerz denkt man unwillkürlich an Bachsche Passionschöre, auch die polyphon imitierende Behandlung der Stimmen rechtfertigt diesen Vergleich.

Das konnte in der Tat nur ein Könner schreiben; wir bekommen bei dieser Stelle, die ohne Zweifel die wertvollste der ganzen Partitur ist, eine hohe Achtung vor der Kunst Loretos und müssen es um so lebhafter bedauern, daß keine andere dramatische Musik außer der Galatea erhalten blieb.[54])

Die Unterredung zwischen Venus und Amor ist im herkömmlichen Rezitativstil gehalten, ein fünfstimmiger Chor folgt, der an musikalischem Wert den Chören der vorhergehenden Szene nicht viel nachsteht; auch bei ihm bewundern wir tiefen Ausdrucksgehalt und meisterhafte Arbeit. Im Folgenden liegt der künstlerische Wert vornehmlich auf der Rezitation Galateas; ihre Gesänge atmen rührende Stimmung und ihr Jammer geht uns zu Herzen. Während Venus als Trösterin musikalisch gut dargestellt ist, erinnert der unisone Chor (abwechselnd Baß, Alt, Tenor, vgl. Sz. 3) in seiner betrachtenden Art stark an die über der Situation stehenden Chöre der antiken Tragödie; auch Jupiter, der jetzt auftritt, ist in seinem energisch bestimmten Rezitativ sehr glücklich getroffen. Nach einem achtstimmigen Doppelchor der Silvanen, der die Wiedererweckung des Acis preist und sehr klangschön gesetzt ist, offenbart die folgende Rezitation sehr eindringlich die Wiedersehensfreude der Liebenden, ein gleichfalls achtstimmiger Huldigungschor für Cupido beschließt feierlich die Szene. Sz 4.

Der Gesang des Proteus hat nach jeder der acht Strophen ein kurzes Ritornell, ihm schließt sich mit imitierenden Einsätzen der zarte dreistimmige Gesang Galateas, Proteus' und Acis' an, der mit einer zweiten Strophe den Beschluß des Werkes bildet.[55]) Sz. 5

Betrachten wir die Musik als Ganzes genommen, so fällt uns als charakteristischstes Moment die blühende Melodik und der an manchen Stellen[56]) ungemein liebliche ductus der Cantilene auf.

Wenn auch in der Galatea die rezitativische Ausdrucksweise die ariose weit überwiegt, so ist das in jener Zeit weder auffallend, noch, da wir von irgendwelchen Vergleichen mit der Schlagkraft der Rezitative eines Monteverde, an den der Komponist Vittori nicht entfernt heranreicht, hier voll und ganz absehen müssen, ein Gegenbeweis für das vorher Gesagte; als echt römische Oper kennzeichnet sich das Werk

---

[54]) Auch Goldschmidt ist über diese Chöre kein Wort des Lobes zuviel. Er druckt in seinen Studien a. a. O. S. 285 ff. einen großen Teil von ihnen ab, worauf ich zum Studium verweisen möchte.

[55]) Abgedruckt bei Goldschmidt, a. a. O. S. 293 f.

[56]) S. Akt II, Sz. 4.

durch das in ihm hervortretende Bestreben des Komponisten, rezitativische Stellen mit ariosen Momenten zu durchsetzen.[57])

Harmonisch enthält die Partitur manches Interessante, an nicht wenigen Stellen scheint die Musik ganz im Sinne unseres modernen Tonalitätsbegriffes abgefaßt;[58]) besonders fortschrittlich sind in dieser Beziehung die Chöre. Im großen und ganzen jedoch erscheint die Harmonik sehr zahm, auch wenn wir sie nicht mit den Kühnheiten Monteverdes vergleichen. Daß Loreto in harmonischer und besonders rhythmischer Hinsicht im Grunde nie von den gewohnten Wegen abgeht, darf uns nicht überraschen, da es ihm als überzeugtem Anhänger der römischen Schule fern liegen mochte, auf Neuentdeckungen auszugehen.

Deshalb bietet auch in formaler Hinsicht die Oper nichts Eigenartiges, während es uns andererseits auffallend berühren muß, daß der Komponist, obwohl sich in der zeitgenössischen römischen Oper die instrumentale Einleitung sozusagen eingebürgert hatte,[59]) hier auf sie verzichtet. Mehrmals verwendet Vittori die Variationen über gleichbleibendem Baß[60]) und strophische Einteilung,[61]) einmal die dreiteilige Liedform.[62])

Was die Behandlung der Singstimmen betrifft, so stellt Vittori die größten Anforderungen an die Bassisten, sowohl was den Umfang als die Koloraturen betrifft;[63]) Jupiter wie die meisten anderen Singstimmen begnügen sich mit $1^1/_2$ Oktaven Umfang. An der Tiefengrenze d' hält der Komponist bei den Sopranen durchgängig fest; die Höhe schwankt zwischen g" (Galatea, Clori, Amor) und f" (Venus). Die Partien des Lucindo und Proteus sind für Alt mit dem Umfang g—c" bzw. g—a' als Kastratenstimmen geschrieben, was zu erwähnen[64]) wir schon früher Gelegenheit hatten.

Das technisch Reifste und zugleich künstlerisch Wertvollste findet sich in den Ensembles und Chören der Partitur; ganz besonders in den Chören am Ende des II. und III. Aktes zeigt sich uns der Künstler als ein so bedeutender Könner, daß wir hier tief zu Herzen gehende seelische Eindrücke erleben. Der Tritonenchor im III. Akt, Sz. 3, steht für mein Empfinden so hoch über der übrigen Musik, daß wir ihn als den Gipfelpunkt der ganzen Oper bezeichnen dürfen.

---

[57]) Die römische Schule hat darin ein Hauptverdienst. Vgl. Sandberger, a. a. O. S. a. Akt. I, 1; II, 3; III, 1.

[58]) Vgl. die Kadenzen Akt I, 2, 4 u. a.

[59]) Vgl. Heuss, a. a. O. S. 415 f. Landis S. Alessio hatte beispielsweise ein zieml. weit ausgedehntes Instrumentalstück als Ouverture. Vgl. Torchi: „L'arte musicale in Italia" und Ambros, a. a. O. S. 497.

[60]) Vgl. Prolog, Akt I, 3; II, 1; II, 4; III, 2.

[61]) Akt I, 1; II, 2; II, 4; III, 5.

[62]) Akt I, Ende.

[63]) Vgl. S. 41 und S. 43.

[64]) S. S. 37 Anm. 11.

Über die Instrumentierung schweigt die Partitur bedauerlicherweise völlig; Vittori machte es in dieser Beziehung wie die späteren venetianischen Meister, die, was ihre sparsamen Instrumentationsanweisungen betrifft, hinter Monteverde weit zurückstanden. Dieser Mangel soll uns aber keineswegs hindern, wenigstens Vermutungen, die wir auf die Forschungen Goldschmidts [65]) in diesem Gebiete stützen, zu äußern.

Die Sologesänge sind demnach, da die Begleitung stets einer Mehrzahl von Instrumenten oblag, und nur selten, in Ausnahmefällen, von Cembalo oder Orgel ausgeführt wurde, von irgendwelchen „stromenti da fondamento“,[66]) also dem Gravicembalo, der Tiorba oder dem Streichbaß begleitet worden, wobei der Spieler das Akkompagnement in Rücksicht auf den textlichen Inhalt zu gestalten hatte; ausschmückende Instrumente (da ornamento) sind, wie wir aus der Galateapartitur schließen dürfen, wenn überhaupt, so nur sehr spärlich bei unserem Werk verwandt worden. Dagegen mögen beim Chor Violinen den Sopran, Violen den Alt und Tenor, Bassi di gamba die Bässe unterstützt haben,[67]) während ein Contrabasso da gamba, „4 viole da brazzo“, bei dem Chor im III. Akt, Sz. 3 auch die Orgel,[68]) den Continuo (Cembalo) verstärkten.[69]) Die wenigen selbständigen Instrumentalritornelle unserer Partitur sind wohl von drei Diskantviolinen und dem von einem tiefen Streichinstrument unterstützten Gravicembalo ausgeführt worden.[70])

Es bleibt uns nun noch übrig zu untersuchen, inwieweit Chiabreras „Galatea“[71]) Vittori als Vorbild gedient haben könnte. Als Unterschied fällt zunächst die verschiedene Anlage beider Werke auf; selbst die erweiterte Fassung von Chiabreras Galatea (1617) steht mit ihren sieben Szenen an Länge hinter der Vittorischen (III Akte, 13 Szenen) weit zurück; daraus erklärt sich die eingehendere Behandlung bei Vittori von selbst. Schon der Prolog ist bei Chiabrera sehr knapp gehalten; von einer ausführlichen Liebesszene, wie sie Vittori bringt, ist bei ihm nicht die Rede. Venus und Amor sind Nebenpersonen, die in der Fassung von 1614 gar nicht vorkamen; Amors Intrigenspiel, das bei Vittori den Gang der Handlung entscheidend beeinflußt, kommt hier überhaupt nicht vor. Mehr Bedeutung als Vittori mißt Chiabrera aber der Beziehung Polyphems zu Galatea bei, ähnlich wie bei Haendel kommt es zu einer persönlichen Liebeserklärung des Cyklopen, den die Nymphe dabei abweist.

Proteus spielt bei Chiabrera insofern eine wichtigere Rolle, als er als Beschützer und Tröster der um Acis Tod klagenden Galatea auftritt;

---

[65]) Instrumentalbegleitung, a. a. O. S. 54 ff.

[66]) Vgl. Agazzaris, des Eumeliokomponisten, „Del sonare sopra l' Basso con tutti li Stromenti etc.“ Venedig 1608, bei Goldschmidt, a. a. O. S. 66; Vgl. a. Revue a. a. O. S. 221 ff. u. VI, 362 ff.

[67]) Vgl. Monteverdes Combattimento v. J. 1638.

[68]) Vgl. Goldschmidt, a. a. O. Stud. S. 77.

[69]) Vgl. Goldschmidt, Instrumentalbegleitung, a. a. O. S. 68.

[70]) Nach Sandberger, a. a. O.

[71]) S. S. 36.

auf die Einführung eines Beraters der Liebenden (bei Chiabrera Idrillo, bei Haendel Damon) ebenso auf den Boten, der Galatea Acis Tod melden soll (bei Chiabrera Eurillo), hat Loreto ganz verzichtet, dagegen sind Clori und Lucindo seine eigene Erfindung.[72])

Ein wertvolles Vorbild fand unser Künstler in den Chören seines Vorgängers; es ist sehr wahrscheinlich, daß er von den zahlreichen Chören Chiabreras in ihrer Stimmgruppierung viel gelernt hat, eine Vermutung, die wir, da sie sich lediglich auf formale, aus dem Text ersichtliche Dinge bezieht, trotz des Verlustes der Partitur wohl äußern können.

Von den feinen Echowirkungen Chiabreras[73]) hat sich Vittori außer in Akt II, Sz. 4, nichts zu eigen gemacht; der leicht humoristische Anstrich, den Loreto dem Cyklopen gibt, findet sich zuerst bei ihm, später auch bei Haendel. Gleich ist in den drei Werken die Tötung des Acis durch Polyphem, ebenso die Apotheose des Acis, die bei Chiabrera und Vittori mit Jupiters Hilfe, bei Haendel durch Galatea selbst, die den Geliebten entsprechend dem Wortlaut der Sage in eine Quelle, den fons Acilius, verwandelt,[74]) geschieht.

Aus dem Gesagten geht hervor, daß Vittori durch das Chiabrerasche Werk, wie wir schon andeuteten, lediglich äußere Anregungen empfangen haben kann;[75]) da wir andere zeitgenössische Bearbeitungen des Stoffes bis heute nicht kennen, dürfen wir annehmen, daß der Dichterkomponist sein Werk durchaus selbständig konzipiert hat, eine Tatsache, die nur geeignet ist, die Werte der Galatea noch zu steigern. Nach dem jetzigen Stande der Musikforschung ist die Galatea die letzte ernste Oper der römischen Schule; während die Venetianer auf eigene Weise die ernste Oper weiterpflegen, wendet sich, die römische Kunst in erster Linie der Komödie zu;[76]) auch Loreto sehen wir zunächst diesen Pfad einschlagen.

2. La Fiera. (ca. 1640).

LA FIERA. Del Cavalier Olerto Rovitti[77]) da Spoleto dedicata all Ecc.mo. Sigr. prencipe di Pellestrina.

In der Widmung an Taddeo Barberini, den Fürsten von Palestrina[78]), hebt Vittori hervor, daß er zur Behandlung seines Stoffes durch eine

[72]) Vgl. S. 40 Anm. 22.
[73]) S. S. 44 Anm. 45.
[74]) Vgl. Ovid, Meth. XIII, S. 750 ff.
[75]) Vgl. S. 14.
[76]) Vgl. Goldschmidt, a. a. O. Stud. S. 70.
[77]) Diese anagrammatische Verwandlung von Loretos Namen ist uns schon in anderem Zusammenhang begegnet (s. S. 26); warum der Künstler gerade hier sein Pseudonym wählt, ist nicht ganz klar, besonders da er die Widmung mit seinem richtigen Namen unterzeichnet. Das Werk ist übrigens als einziges von den hier behandelten Manuskript geblieben und befindet sich in der vatikan. Bibliothek. (Barb. lat. 3713/74.)
[78]) Vgl. S. 28.

Aufführung im Theater des Fürsten angeregt worden sei; welches Werk er damit meint, geht aus der Widmung nicht hervor, Rollands Vermutung,[79]) Rospigliosis „Chi soffre speri"[80]) habe Loreto zur Fiera angeregt, hat viel für sich, obwohl keine Jahreszahl überliefert ist, die uns Aufschluß über die genaue Entstehungszeit unseres Stückes geben könnte. Vor 1639, also vor der Galatea, dürfte das Werk kaum entstanden sein, da es sich um eine Komödie handelt;[81]) andererseits kann „La Fiera" nicht später als ins Jahr 1644 fallen, da in dieser Zeit Urban VIII. starb und seine Nepoten nach Frankreich flüchteten.[82]) Inwieweit die „Fiera" von Michelangelo Buonarotti[83]) unseren Dichter beeinflußt hat, vermögen wir, da uns das Werk nicht vorlag, nicht festzustellen.[84])

Personenverzeichnis:

Lepido, Gatte von Eufrasia.
Eufrasia, Gattin von Lepido.
Leandro, ein römischer Edelmann.
Dorina, Nichte von Eufrasia.
Giovinella, Magd von Eufrasia.
Schinchinello, Page Lepidos.
Pulcinella, Diener von Leandro.

Tänzerinnen, eine Zigeunerin, Romaneschi, Bretzelverkäufer, Handwerker und Schergen. Ein Spanier und ein Franzose. Intermezzo von 3 Schornsteinfegern und 3 Burgundern.

Das Stück spielt in Palestrina.

Der Handlung geht eine längere Verordnung des Gouverneurs voraus, die von allen Schaubudenbesitzern und Käufern gelesen werden muß; sie bezieht sich teils auf die Beschaffenheit und Art der auszustellenden Waren, teils auf das Verhalten der Jahrmarktsbesucher, wobei manche witzige Bemerkung fällt. Das meiste dürfte, da es sich in erster Linie um aktuelle Vorkommnisse handelt, nur den Zeitgenossen verständlich gewesen sein. Im darauffolgenden Prolog tritt ein Schleierfabrikant auf und bietet den Käufern seine Ware an; mit kaufmännischer Liebenswürdigkeit lobt er Praeneste[85]) und sein Fürstenhaus.

---

79) a. a. O. S. 147, Anm. 2.
80) Das Werk enthält eine Jahrmarktsszene. Vgl. S. 21.
81) Vgl. Goldschmidt, Stud. a. a. O. S. 71.
82) Vgl. S. 28.
83) Ein großangelegtes Werk in 5 Teilen.
84) Vgl. Belloni, a. a. O. S. 293 f.
85) So hieß früher Palestrina.

I. Akt.

Leandro hat seinen Freund Lepido seit dessen Verheiratung nicht wiedergesehen, und ist deshalb sehr erfreut, ihn auf dem Jahrmarkt anzutreffen. Auf seine Frage, wie es ihm denn gehe, klagt ihm Lepido seine Schmerzen, die er durch die unglückliche Ehe mit einer Xantippe unaufhörlich zu erdulden habe; nirgends sei er vor seiner Frau, deren Wesensart er trotz Aufwendung aller Geduld vergeblich zu ändern versucht habe, sicher, und um nur heute einmal allein zu sein, sei er ohne ihr Wissen auf den Jahrmarkt geflohen, wo er hoffen könne, ihr nicht zu begegnen. Leandro hat Mitleid mit dem Schicksal seines Genossen und verspricht, ihm zu seiner Befreiung behilflich zu sein.

Es ist der Spürnase Eufrasias nicht entgangen, daß ihr Mann auf dem Markt sein könne; sie macht sich deshalb in ihrer Wut schnell auf, um ihn zu suchen. Während sie mit kräftigen Schimpfworten über ihn herzieht, nimmt die sie begleitende Dienstmagd Giovinella ihren Herrn mutig in Schutz.

Die Szene ist eine der so beliebten Dienerepisoden[86]); Handwerker und Häscher treten auf, unter welchen Bargello eine führende Rolle spielt; teils in umbrischem, teils in römischem Dialekt bemäkeln sie die herrschenden Zustände, und machen sich bei jeder passenden Gelegenheit über andere in frecher Weise lustig.

Giovinella, von Eufrasia allein ausgeschickt, trifft auf der Suche nach Lepido Pulcinella, der sich gleich in das schmucke Mädchen verliebt. Beide sind in flüssigem Dialog trefflich gezeichnet und entpuppen sich durch ihren Dialekt als echt neapolitanische Volkstypen, die als charakteristische Merkmale Eitelkeit und Schlauheit zur Schau tragen. Ihr Alleinsein dauert übrigens nicht lange, denn Eufrasia hat in ihrer Ungeduld schon einen weiteren Boten abgesandt, Schinchinello, der ihr zuerst Giovinella und dann Lepido zurückbringen soll. Es gelingt ihm schnell, das Mädchen zu finden und im Trubel des Jahrmarkts dem verblüfften Pulcinella zu entführen.

In einem Monolog beschließt Leandro, Lepido zu treffen und ihm gegen seine Frau zu helfen, dann macht er sich auf die Suche nach Pulcinella.

Zuvor fesselt ihn noch ein Liebesabenteuer mit der schönen Maske Dorina, die er bittet, ihre wahre Gestalt zu zeigen. Das Mädchen geht aber darauf nicht ein und entschlüpft ihm.

Unterdessen berichtet Schinchinello einem Handwerker von dem Erfolg seiner Fahndung nach Lepido; am ganzen Körper zitternd habe er mit Giovinella zusammen diesen, dem die Furcht vor Eufrasia keine Ruhe lasse, angetroffen,[87]) Schinchinello befürchtet einen großen Krach, wenn die beiden Ehegatten sich wieder begegnen.

Auch hier[88]) vollzieht sich der Aktschluß unter Heranziehung besonderer äußerer Mittel; das Auftreten mehrerer Menschengruppen gestaltet die Szene zu einer Volksszene, die durch Unterscheidung verschiedener Typen auch ethnographisch interessant ist.

---

[86]) Vgl. Kretzschmar, a. a. O. S. 6 u. S. 40, Anm. 22.
[87]) Vgl. Sz. 4.
[88]) Vgl. S. 38, Anm. 17.

Unter den Handwerkern ragt der Großsprecher Don Pasquale hervor, neben ihm bewegen sich ein Spanier und ein Franzose, beide natürlich in ihrer parodierten Muttersprache. Nach ihnen treten drei Kaminfeger auf und singen auf eine bergamaskische Melodie acht Strophen eines ihren Beruf verherrlichenden Liedes. Wie aus dem Text hervorgeht wurde der erste Teil jeder Strophe einstimmig, wahrscheinlich unisono, der anschließende Refrain: „Spazzacamin'" aber dreistimmig gesungen. Die Form des Stückes werden wir später in den Arien aus dem Jahre 1649 wiederfinden;[89]) das Lied ist, da die Kaminkehrer aus Como kommen, in lombardischem Dialekt verfaßt.

II. Akt.

Lepido klagt der Dienerin sein Leid wegen der schlechten Behandlung, die Sz. 1
ihm nach wie vor seine Frau zuteil werden läßt. Giovinella gibt ihm in allen seinen Vorwürfen recht, glaubt aber, daß er sich am leichtesten von ihr befreien könne, wenn er sich um Eufrasias Gerede von nun an nicht mehr kümmere, es mit der ehelichen Treue weniger als bisher genau nähme und Seitenwege ginge. Er könne sich z. B. in sie verlieben, wie das in Rom zwischen Herrn und Dienerinnen oft vorkomme. Lepido leuchtet der Vorschlag schon ein, doch ist er vorläufig ein zu eingefleischter Pantoffelritter, als daß er es wagt, seine Xantippe zu hintergehen. Er bittet aber das Mädchen, ihm zur Zerstreuung seiner trüben Gedanken etwas vorzusingen, was sie freudig tut, besonders da der Text reichlich Anzüglichkeiten gegen Eufrasia enthält.

Gerade das letztere war aber aus dem Grunde kein glücklicher Einfall, weil Sz. 2
die so Verschmähte seit einiger Zeit mit ihrem Bundesgenossen Schinchinello vor der Türe stand und das ganze Gespräch der Beiden belauscht hatte. Kaum hat Giovinella geendigt, da tritt sie wütend ein, und nun ergießt sich eine Flut von Verwünschungen über das Haupt des armen Lepido, der hören muß, daß er keinen Pfennig Geld in die Ehe mitgebracht hat, daß er sich in der Hochzeitsnacht als Syphilitiker entpuppt habe, und was dergleichen zarter Vorwürfe mehr sind. Sie droht, ihn für sein neues Vergehen einzusperren, indessen ist Lepido diesmal der Klügere und macht sich aus dem Staube.

Unterdessen preist Dorina in einem Selbstgespräch ihre Freiheit; sie schwört Sz. 3
den Männern, die ihren Frauen niemals freien Willen lassen, blutige Rache: der erste beste, der sich in sie verliebt, soll für sein ganzes Geschlecht büßen. Ihr Opfer naht in Leandro, der zum zweiten Male, aber mit gleichem Mißerfolg wie früher,[90]) eine Annäherung versucht. Dorina nimmt jetzt zwar ihre Maske ab, es gelingt aber auch diesmal ihrer Geschicklichkeit zu entwischen.

Leandro ist, im Begriff sie zu verfolgen, gerade verschwunden, als Sz. 4
Pulcinella auftritt. Eine Zigeunerin geht auf ihn zu und weissagt ihm seine Zukunft:[91]) er wird sich verheiraten und Kinder bekommen, die beide Gauner werden (!), seine Frau wird ihn fortwährend hintergehen, und er selbst wird altersschwach im Krankenhaus sterben. Es liegt auf der Hand, daß Pulcinella diese Prophe-

[89]) Vgl. Nr. 7: „Fatto segno a duri strali." S. 75.
[90]) Vgl. Akt I, Sz. 6.
[91]) In vier kurzen Strophen, die wohl komponiert waren.

zeiung nicht gerade schmeichelhaft erscheint und es ist zu begreifen, wenn er die Alte mit allen Kraftausdrücken, deren der neapolitanische Dialekt fähig ist, zum Teufel wünscht.

Schinchinello beklagt das Los eines verheirateten Mannes, der seiner Frau gegenüber immer den kürzeren zieht; ist sie nämlich schön, dann betrügt sie ihn, ist sie häßlich, dann wird sie, wie der Fall Lepido zeigt, zur Xantippe. Sein Lied besteht aus vier Strophen mit Kehrreim, entspricht aber formal dem Kaminfegerlied im I. Akt.[92]) War die Vertonung der Prophezeiung in der vorigen Szene nicht verbürgt, so steht hier, wie wir aus Bemerkungen im Text schließen können,[93]) die musikalische Komposition fest.

Diese Szene ist sehr charakteristisch für das bunte Treiben auf dem Jahrmarkt; kaum ist der eine gegangen, steht schon wieder ein anderer da, um das Publikum zu unterhalten, zu belehren oder seine Waren anzupreisen. Diesmal ist es eine Gesellschaft von Capuanern, die mit kurpfuscherischem Talent den hohen Wert ihrer Gesundheitselixiere ins Licht zu setzen suchen; ihre Reden werden durch zwei strophische Lieder unterbrochen.[94])

Noch einmal führt der Zufall Leandro und Dorina zusammen.[95]) Von neuem entbrennt der Römer für das Mädchen, sein Erfolg bleibt jedoch der gleiche wie früher, denn Dorinas einzige Antwort auf seine sehnsüchtigen Beteuerungen besteht darin, daß sie ihn auslacht und ihm zu guter Letzt wieder durchbrennt.

Pulcinella streift bei den Schaubuden umher und, während er sich scheinbar mit einem Handwerker unterhält, steckt er hinterrücks, was er gerade erwischen kann, in seinen Säckel. Schließlich kommt aber dem Verkäufer etwas verdächtig vor, sie geraten in Streit, bis jedoch der Handwerker den Diebstahl richtig bemerkt hat, ist der Gauner längst auf und davon. Im folgenden treten drei burgundische Bettler auf und suchen in französisch-italienischem Kauderwelsch das Mitleid des Publikums zu erregen. Ihre Strophen sind sehr wahrscheinlich gesungen worden; die zweite Hälfte ihrer Worte verwendet Vittori einige Jahre später ohne jede Änderung in dem Burgunderchor seiner „Pellegrina costante“ [96]).

III. Akt.

Nun geht es Lepido von neuem an den Kragen; Eufrasia hat ihn ergreifen lassen und führt ihn wie ein Schlachtopfer gebunden durch den Markt, natürlich zum allgemeinen Gelächter der Umstehenden. Nur mit größter Mühe gelingt es Leandro, die mißtrauische Gattin zu besänftigen und zur Freilassung Lepidos zu bestimmen; dem unglücklichen Ehemann stellt er ein sicheres Mittel zur Unterdrückung dieser Furie in Aussicht.

Hier werden wir abermals mit einer charakteristischen Person des Jahrmarktes, dem Bretzelverkäufer, bekannt, der in seiner Gutmütigkeit von dem ausgelassenen

---

[92]) Vgl. Akt. I, Sz. 8.
[93]) .... Voglio far cantar questa canzone ... dal Musico del Sign. Principe (wohl gleichzeitig Selbstanspielung Loretos?).
[94]) Das erste ist zweistimmig mit Kehrreim.
[95]) Vgl. Akt I, Sz. 6; II, 3.
[96]) S. dort Akt I, Sz. 5. S. 65.

Soldatenvolk geprellt wird. Der Dialog ist in dieser Szene besonders frisch und natürlich, außerdem typisch für die niederen Volksschichten.

Pulcinella, der wegen seines Diebstahls[97]) durch Schergen verfolgt wird, flüchtet auf einen Baum und höhnt seine Verfolger. So findet ihn Leandro und will ihn sofort verhaften lassen, doch gelingt es Lepido, seinen Freund derart umzustimmen, daß er für den gelungenen Wicht Partei ergreift; der schlaue Pulcinella entkommt mit leichter Mühe. Sz. 3

Wie oft bei so gearteten Charakteren finden wir auch bei Eufrasia die extremsten Empfindungen miteinander vereinigt; so gesteht sie z. B. Giovinella, daß es Augenblicke gäbe, wo sie ihren Gatten aufrichtig liebe, während sie ihn in anderen als ihren Todfeind ansähe; wenn sie dann vollends das überdenke, was Lepido ihr bisher Gutes getan habe, dann könne sie ihm sogar verzeihen, was er oft an ihr sündige. Sie erklärt sich diesen Umschwung aus der Beobachtung, daß die Männer ihre Frauen behandeln „come coperta, che se ne serve l'inverno, perche gli vien caldo, l'estate la dona impreda a tarli, ne più se ne ricorda sino all'altra stagione." (!). Sz. 4

Als jetzt Lepido mit Leandro und Pulcinella eintritt, wird er zu seiner Überraschung von der Gattin gnädig empfangen;[98]) Pulcinella macht sich seinerseits den günstigen Augenblick schnell zunutze und hält um Giovinella, die seine Liebe[99]) zu erwidern beginnt, an. Sz. 5

Schinchinello kommt hinzu, Eufrasia fordert ihn auf, sich an den Vorbereitungen für das Friedensfest, verbunden mit Giovinellas Hochzeit, zu beteiligen, indem er die Schwester Eufrasias, die den Festschmaus bereiten soll, herbeihole. Sie selbst ist jetzt auf einmal in ihren Gatten verliebt und tut ganz eifersüchtig, als Lepido nach einer gerade vorübergehenden Schönen schielt. Sz. 6

Alle gehen nun noch einmal auf den Markt, um Einkäufe zu machen, schnell befinden wir uns wieder inmitten des Getriebes; Ausrufer preisen ihre Waren an, manches lockt die Käufer, anderes findet ihre Mißbilligung. Besonders Giovinella ist nicht leicht zu befriedigen, sie will einen „marito"[100]) für den Winter, den ihr Eufrasia kaufen soll. Sz. 7

Während sie auf dem Markt weitergehen, treffen sie drei Schäferinnen, welche durch Gesang und Tanz die Besucher erfreuen; Leandro entdeckt unter den Zuschauern seine angebetete Dorina, die von Eufrasia alsbald als ihre Nichte erkannt wird. In der Freude, die Tante nach langer Zeit wiederzusehen, fordert Dorina die ganze Gesellschaft auf, mit ins Haus ihrer Mutter zu gehen. Sz. 8

Inzwischen plaudert Giovinella mit Schinchinello über die Vorbereitungen zu ihrer Vermählungsfeier; sie enthüllt ihm, daß es eine Doppelhochzeit gebe, denn Dorina habe Leandro ihr Jawort gegeben. Um die Heiterkeit der Stimmung zu erhöhen, schickt sich Schinchinello an, die drei Tänzerinnen, die vorher so schön gesungen haben, zu verpflichten. Sz. 9

---

[97]) Vgl. Akt II, Sz. 8.
[98]) Vielleicht hat das Mittel Lepidos (vgl. Akt III, 1) gewirkt?
[99]) Vgl. Akt I, 4.
[100]) Die Doppelbedeutung des Wortes als a) Gatte, b) (vulgär) Kochtopf mußte witzig wirken.

Die Szene vereinigt alle Bekannten in glänzender Feststimmung im Hause Dorinas; alles unterhält sich auf das beste beim „Cocchiara“,[101]) einem Spiel, welches vorzüglich Gelegenheit zu Zweideutigkeiten, Anzüglichkeiten und Scherzen, deren Ziel meist Giovinella ist, gibt. Darauf treten die drei Schäferinnen auf, ihr Gesang wechselt mit fröhlichen Tänzen,[102]) bis Schinchinello, nachdem es schon spät geworden, die Gäste verabschiedet. Damit schließt das Werk.

Rolland hat in seiner „Geschichte der Oper“[103]) unsere Komödie ziemlich eingehend analysiert; er kommt am Ende seiner Betrachtung zu folgendem, zusammenfassendem Urteil: „... la pièce est une gentille comédie de moeurs et de caractère; c'est une peinture extrêmement italienne, et dont l'exactitude frappe encore aujourd'hui. Les scènes de foule sont bien traitées, avec verve et avec entrain ... le dialogue est souvent d'un style élégant, dans la bouffonnerie même, et qui sent son gentilhomme . . . partout on remarque une extrême facilité, . . . un talent incontestable.“ —[104])

Wir können diese Worte mit gutem Gewissen unterschreiben, denn, wenn die „Fiera“ nicht das beste von den hier behandelten Werken Vittoris ist, eines der vorzüglichsten ist sie sicher, dafür spricht nicht zum wenigsten die andauernde, bei der Mehrzahl seiner anderen Werke so häufig vermißte Frische und Lebhaftigkeit des Dialogs, die keinen toten Punkt und deshalb bei den Zuhörern nirgends Langeweile aufkommen läßt und derzufolge die Vorgänge von einem ganz modernen Zug durchweht erscheinen. Neben dem künstlerischen repräsentiert unsere Komödie einen nicht geringen historischen, besser gesagt, kulturgeschichtlichen Wert, was auf folgender Tatsache beruht: der Schwerpunkt der „Fiera“ liegt, wie schon der Titel besagt, nicht wie bei den Dramen auf einer Entwicklung der Geschehnisse zum Zwecke der Schürzung eines Knotens, das Geschehen vollzieht sich vielmehr nur als Mittel zum Zweck einer möglichst anschaulichen Schilderung des Jahrmarkttreibens. Und dieser Zweck wird restlos erreicht, wir glauben nach der Lektüre dieses Textes ein paar Stunden im Italien des Seicento geweilt und dem regen Treiben auf dem Markt beigewohnt zu haben; wie wohlbekannt sind uns alle die Verkäufertypen, die mit lautem und doch nicht unangenehm klingendem Geschrei ihre Waren anpreisen! Haben sie sich bis auf unsere Zeit eigentlich wesentlich verändert? Sind es im Grunde nicht die gleichen, die jeden Mittwoch auf dem römischen Campo di fiori ihre Buden aufschlagen? Sind Persönlichkeiten wie Lepido und Eufrasia, Leandro und Dorina, Pulcinella und Giovinella nicht auch heutzutage noch denkbar?

---

[101]) Ein neapolitanisches Spiel; ein Löffel geht im Kreis herum, jeder muß, wenn er an die Reihe kommt, eine Antwort bereit haben.

[102]) Über die Musik an dieser Stelle lassen sich keine berechtigten Vermutungen aufstellen, da dazu im Text jeglicher Anhaltspunkt fehlt.

[103]) a. a. O. S. 147 ff.

[104]) Vgl. auch Belloni, a. a. O. S. 294.

Ich möchte das alles hervorheben, schon wegen des Gegensatzes zu Personen in anderen Werken Loretos, wie Pellegrina, Irene u. a., die, wenn sie wirklich früher möglich gewesen sein sollten, heutzutage ganz undenkbar sind. Daß dies in der „Fiera“ nicht der Fall ist, liegt zu einem großen Teil an „dem rein-menschlichen Zug“, der fast allen ihren Personen anhaftet.

Wie aus unserer Inhaltsangabe hervorgeht, sind nur wenige Stellen des Werkes komponiert worden, was sich auch aus formalen Gründen — der häufige Dialog eignet sich wenig für die Vertonung — erklärt; die Musik zu den komponierten Abschnitten ist, wie wir schon erwähnten, nicht erhalten,[105]) was aber kaum einen ins Gewicht fallenden Verlust bedeuten dürfte.

3. La Santa Irene. (1644).

LA SANTA IRENE. Dramma del Signor Cavalier Loreto Vittori da Spoleto. Dedicata all' Eminentiss. Signor. Card. Barberini. Ad instanza di Gio. Antonio Bertano. In Roma, appresso Francesco Moneta 1644. Con licenza de Superiori.

Wie die Widmung an den Kardinal (Francesco) Barberini besagt, wohnte Loretos neuer Gönner[106]) der ersten Vorstellung des Werkes bei, die, nach der Vorrede, im Palazzo des Marchese de Nobili stattfand; dort wurden von dem vollständig als Oper komponierten Stück nur einige Szenen gesungen, das übrige rezitiert, was nach dem Urteil des Dichterkomponisten eine derart gute Wirkung gemacht hätte, daß er vorschlägt, bei weiteren Aufführungen an dem teilweisen Singen, teilweisen Deklamieren festzuhalten.[107]) Vor der Vorrede finden sich drei Gedichte des uns schon aus der Galateapartitur bekannten Giovanni Lotti,[108]) des Domenico Benigni[109]) und des Paters Oratio Rubini, die das Lob des Dichters und Sängers Loreto in begeisterten Worten preisen, nach den Versen der beiden Erstgenannten bedeutete die „Irene“ einen Angriff gegen eine übelwollende, neidische Gegenpartei.[110])

---

[105]) Vgl. das Vorwort.

[106]) Vgl. S. 28.

[107]) Es scheinen Besetzungsschwierigkeiten vorgelegen zu haben, was auch aus dem Vorschlag, den Rat und den Architekt, Foresto und den Boten im Notfalle von einer Person darstellen zu lassen, hervorgeht; aus obiger Tatsache eine abfällige Kritik Vittoris über seine Irenemusik herauszulesen, haben wir keine Veranlassung.

[108]) S. S. 37.

[109]) Vermutlich auch der Textdichter der Arien 5 und 11?

[110]) Die „Irene“ steht wohl mit dem „Fall Vittori“ (s. S. 25 ff.) in Verbindung; vielleicht war ihre moralisierende Tendenz eine Antwort auf die ihm von seinen Feinden gemachten Vorwürfe; die Zeit ihres Erscheinens spricht für diese Vermutung.

Personenverzeichnis:

Licinio, König von Mazedonien.
Irene, seine Tochter.
Didimo, Irenes Beichtvater.
Sabar, Sohn des Kaisers Decius.
Der Rat.
Die Amme.
Batillo, Foresto } Pagen.
Lello, Diener Rosmondos, des Fürsten von Epirus.
Der Architekt.
Ein Bote.
Der Einsiedler.
Gualtrino, Scaltro } Spitzbuben.

Diebe, Narren und Schmarotzer.

Der eigentlichen Handlung geht ein Argomento voraus, in ihm berichtet Vittori das Folgende: Der römische Kaiser Decius, ein eifriger Christenverfolger, will Mazedonien, wo Irene das Christentum eingeführt hat, unterwerfen und begibt sich zu diesem Zwecke mit seinem Sohne Sabar unter dem Deckmantel der Freundschaft an Licinios Hof. Seine verräterischen Absichten werden aber schnell entdeckt, dem Fürsten von Epirus, der gerade in Mazedonien weilt, gelingt es, mit des hl. Paulus Hilfe Decius selbst in einer Schlacht zu besiegen, während Sabar unerkannt an Licinios Hof weilt und sich in Irene zu verlieben beginnt. Es kreuzt demnach empfindlich seine Absichten, als der König Irenen dem Fürsten von Epirus zur Frau geben will, und er scheut nicht das Mittel sich zu erkennen zu geben, um so aus diplomatischen Gründen als Sohn eines mächtigen Kaisers, der sich nicht zum zweiten Mal besiegen läßt, Licinio zu einem Jawort zu zwingen. Sein Plan gelingt, er soll unter der Bedingung, daß er sich zum Christentum bekehrt, Irenes Hand erhalten.

Die Heirat kommt jedoch nicht zustande, da Irene von dem Einsiedler beraten, Christus gelobt, nur ihm angehören zu wollen; als sie vor einem Kruzifix niederkniet, springt aus der Wunde des Heilands ein glühender Wurfspieß hervor, der Irenes Herz trifft und ihr so den erwünschten Märtyrertod bringt. Licinio und Sabar werden auf diese Nachricht hin Mönche.

Im nun folgenden Prolog tritt die göttliche Liebe auf, auf Grund deren Gott Menschengestalt angenommen und Christus viele Schmerzen erduldet hat; in unserem Stück wird sie das Herz einer Jungfrau tödlich verwunden.

I. Akt.

Licinio und der Consigliero danken Gott für die glückliche Besiegung des Sz. 1
Decius; beide geloben dem Christentum unwandelbare Treue.

Irene preist ihrerseits in einem Gespräch mit ihrer Amme die Frömmigkeit Sz. 2
und den Glauben an den himmlischen Vater, der allein der Menschheit Segen und Heil bringe. Denn, meint sie, traurig seid ihr Menschen daran:

„. . . che su profani altari
spargete incensi a Demoni infernali,
deh per pietà s'impari
a riverir da voi Nume più degno,
allor poi mirarete
colmi di gratie e di virtu veraci
che sono i vostri Dei Numi fallaci." —

Sie schließt an ihre Worte den Wunsch, daß doch alle Heiden Christen werden möchten, dann geht sie mit der Amme in die Kirche, um Gott zu danken.

Die beiden sind gerade verschwunden, als Sabar auftritt; er ist unversehrt Sz. 3
aus der Schlacht entkommen und beschließt, sich am Hofe Licinios als Christ auszugeben, um dort unerkannt in der Nähe Irenes, die er zu lieben beginnt, weilen zu können.

Unterdessen trägt sich Licinio mit dem Gedanken, einen neuen Tempel zu Sz. 4
Ehren Gottes zu errichten, was der Beichtvater Didimo eifrig befürwortet. Beide lassen einen Architekten holen, der ihnen Vorschläge für den auszuführenden Bau machen soll. Ihre Besprechung wird durch einen Boten unterbrochen, der von Rosmondo, dem auf Licinios Seite gegen Decius kämpfenden Fürsten von Epirus, ausgesandt, über Decius' Niederlage sowie über den angeblichen Tod Sabars in der Schlacht berichtet. Die glückliche Wendung des Krieges veranlaßt Licinio und den Beichtvater zu einem inbrünstigen Dankgebet.

Ein Chor von Possenreißern und Schmarotzern tritt auf und macht sich Sz. 5
Gedanken, wo er, nachdem er vom Hofe Licinios vertrieben worden ist, eine neue Stelle für seine Gefräßigkeit und Gier finden könne. Nur das Soldatenleben kann den Leuten Erfüllung ihrer Hoffnungen bringen, denn: „'Larte del disperato e sol la guerra.[111])

In offenbarem Gegensatz zu diesem die Monotonie des Vorhergehenden in drolliger Weise unterbrechenden Chor steht ein weiterer, der die Frömmigkeit und das Leben in Gott als die höchste menschliche Tugend preist, deren gläubige Vertreterin allen zum Vorbild Irene ist.

II. Akt.

Nach einem Monolog, der seine Sehnsuchtsgefühle zu Irene ausdrückt, erblickt Sz. 1
Sabar die Geliebte, die, ohne ihn zu bemerken, sich gottesfürchtigen Betrachtungen hingegeben hat. Er erzählt ihr unter dem Vorwand, er sei Christ und teile ihren Glauben, von seinen Schmerzen, die er angeblich als Verbannter zu dulden habe. Irene ermahnt ihn, standhaft zu sein und auf Gottes Hilfe zu vertrauen.

---

[111]) Faßt vielleicht Loreto diese Stelle als Galgenhumor? Vgl. S. 57, Anm. 110.

Der Page Batillo tritt auf und klagt über das Leben, welches er am Hofe führen muß; immer muß er anderen dienen und wird außerdem noch zu ständigem Beten und Fasten gezwungen. Wir haben hier wieder eine der so beliebten Dienerepisoden vor uns;[112]) ihre Komik liegt mehr in dem Kontrast zu der feierlichen vorhergehenden Szene[113]) als in witzigen oder gar geistvollen Äußerungen;[114]) als Abwechslung wirkt sie in diesem Zusammenhang sehr wohltuend.

Licinio hält mit dem Consigliero eine Beratung, da er fürchtet, daß Decius einen erneuten Angriff gegen Mazedonien wagen wird; sie beschließen, sich tatkräftige Verbündete zu verschaffen, der Rat hält eine Heirat Irenes mit Rosmondo v. Epirus aus diesem Grunde sehr nutzbringend. Der König erklärt sich dazu schon einverstanden, als Sabar, der den Verhandlungen beigewohnt hat, sich Licinio zu Füßen wirft und als Sohn des Decius zu erkennen gibt; er bittet seinerseits den Fürsten um die Hand Irenes und gelobt, Christ zu werden. Licinio läßt sich auf Grund seiner demütigen Bitten, zugleich in der Hoffnung, daß Decius nach Unterwerfung seines Sohnes leichter in seine Hände falle, wirklich umstimmen.

Inzwischen fleht Irene in einem ausgedehnten Monolog zu Gott, er möge sie nicht länger auf der Erde lassen, sondern zu sich in den Himmel nehmen. In ihrer naiven Frömmigkeit und kindlichen Demut ist diese Szene ein kleines dichterisches Meisterstück, welches qualitativ weit den Rahmen des Vorhergehenden überragt. Fast wird man an das fromme Flehn Elisabeths erinnert: (Tannhäuser, Akt III)

„Laß mich in Staub vor dir vergehen,
o nimm von dieser Erde mich!
Mach, daß ich rein und engelgleich
eingehe in dein selig Reich!“ —

Interessant ist, daß dieser Gesang Irenes von Echorufen unterbrochen wird.[115])

Der Aktschluß gestaltet sich hier ganz ähnlich wie beim ersten Male; dem Chor der Possenreißer, der dort als gegensätzliche Episode eingeschaltet war, entspricht hier das Diebespaar Scaltro und Gualtrino, die nach erfolgreichem Raubzug bei dem Einsiedler Monello ihre Schätze aufbewahren. Zwei Schergen, die die Räuber fangen sollen, werden bestochen; während die Spitzbuben noch mit ihnen verhandeln, macht sich Monello seinerseits über den Raub her und sucht das Weite, was den beiden keine geringe Enttäuschung verursacht. Coro beschließt den Akt mit dem Gedanken, daß nur mit Gottes Hilfe das Leben glücklich sein kann, denn:

„senza il pio celeste raggio
che risplende in questo mare,
non confidi huom di trovare
lieto fine al suo viaggio.“ —

---

[112]) S. Kretzschmar, a. a. O. S. 6.

[113]) In dieser Verwendung finden wir komische Szenen damals häufig; der berühmte Librettist Aurelio Aureli, Textdichter des „Medoro“ (vgl. Bellonî, a. a. O. S. 326) liebt es, fast auf jede zur Handlung gehörige ernste Szene eine komische Episode folgen zu lassen.

[114]) Vgl. Kretzschmar, a. a. S. 7.

[115]) Vgl. la Galatea, Akt II, 4; S. 44.

III. Akt.

Sz. 1 Unter Anwesenheit Licinios findet die feierliche Verlobung Irenes mit Sabar statt; während der König in seiner Freude gleich den Rat zu Decius schickt, um ihm Sabars glückliche Rettung mitzuteilen und ihn selbst zum Friedensschluß aufzufordern, macht der den Verhandlungen beiwohnende Diener Rosmondos, Lello, seinem Ärger Luft, daß Irene, anstatt, wie ausgemacht war, seinen Herrn zu heiraten, sich nun mit Sabar vermählt.[116])

Sz. 2 Wie im vorhergehenden Akt, ist auch hier die zweite Szene zur heiteren Abwechslung erfunden; außer Lello tritt Batillo auf, beide klatschen weidlich über die Zustände an Licinios Hof, besonders über die Strenge Irenes, die sie tüchtig zu spüren bekommen.

Sz. 3 Irenes Amme kommt hinzu, und nun geht das muntere Geschwätz erst recht weiter. Sie weiß Lello zu berichten, daß an Stelle Irenes die nicht minder mit äußeren und inneren Gaben gesegnete Rosilda, die einzige Tochter der Königinwitwe von Cypern und Schwester Licinios, dem Fürsten von Epirus zur Frau gegeben werden soll, eine Tatsache, die den braven Burschen im höchsten Grade erfreut; er verschwindet denn auch schnell, um seinem Herrn die neue Kunde zu bringen.

Sz. 4 Auch diese Szene wird noch vom Dienervolk bestritten, ihren komischen Anstrich erhält sie durch das Auftreten des halb verhungerten Monello,[117]) der natürlich kräftig ausgelacht wird.

Sz. 5 Der Rat tritt auf und meldet dem König die erfolgreiche Ausführung seines Besuches bei Decius, der in dem Bewußtsein, daß Sabar lebe, ganz versöhnlich gestimmt sei; Sabar fehlt zu seiner Freude hierüber nur Irene, sehnsüchtig wartet er auf ihr Kommen.

Sz. 6 Da naht die Katastrophe; Didimo erscheint, hinter ihm folgt ein schwarzer Zug mit einer Bahre, auf der Irenes Leiche ruht;[118]) allgemeine Trauer entsteht, der unglückliche Sabar weiß sich vor Schmerz kaum zu fassen, während der Beichtvater den Umstehenden die uns aus dem Argomento schon bekannte Geschichte vom Tode des Mädchens erzählt.

Sz. 7 Irene erscheint noch einmal als Heilige verklärt und ermahnt die Menschen, „nur nach dem Reiche Gottes und seiner Gerechtigkeit“ zu streben, irdische Vergnügungen aber zu verachten. Folgende Verse beschließen, vom Chor vorgetragen, den Akt und damit das ganze Werk:

„Verginella avventurosa
Che di Dio già fatta sposa
Stampi il Ciel con aureo piè
Se sprezzasti il mondo rio
Star felice in sen a Dio
Godi il premio di tua fé.

---

116) Die Anwesenheit des Dieners ist, falls er nicht heimlich zuhört, in dieser Familienszene etwas unmotiviert.

117) Vgl. Akt II, Sz. 5.

118) Vgl. auch hierzu Tannhäuser. (Akt III, Schluß.)

Sovra trono di Diamante
Gloriosa e trionfante
Splendi a noi benigna tù,
O del Sol più vaga e bella
A noi sii fidata Stella
Frà gli horrori chi quaggiù.

Senza il tuo celeste raggio
In quest' Ermo aspro viaggio
L'alma mia languendo stà
Volgi amica, volgi eletta
Volgi o sposa al Ciel diletta,
Un sol guardo di pietà."

Nach dem Gesagten drängt sich uns die Ähnlichkeit dieses Stoffes mit der später entstandenen „Pellegrina costante" deutlich auf; auch dort werden wir eine weibliche Heldin finden, die durch ihre Frömmigkeit über gewöhnliches Menschentum erhaben erscheint. Der moralischen Qualität hält aber hier wie dort der künstlerische Wert nicht die Wage, man kann sogar sagen, daß der gesteigerten moralischen Qualität der „Irene" — für ihn spricht der Märtyrertod — ein noch geringerer Kunstwert entspricht als später der Pellegrina. Unser Werk ist im Gegensatz zur „Fiera" an rein menschlichen Zügen auffallend arm, die Figuren haben, von den komischen Episoden abgesehen, wenig individuelles Leben und scheinen nur aufgestellt, um Irenes Wesen mit einigen notwendigen Farben zu beleben; denn außer der vierten Szene des II. Aktes — sie ist wirklich tief empfunden und sticht an Wärme der Empfindung stark von ihrer Umgebung ab — läßt uns Irenes Charakter reichlich kalt. Ihre Verklärung und das Wunder, was ihren Märtyrertod bewirkt, mögen das zeitgenössische römische Publikum vielleicht ergriffen haben,[119]) uns bedeutet es eine ziemliche Geschmacksverirrung, bei der nur fehlte, daß sie coram publico auf offener Szene stattgefunden hätte.

Die Nebenhandlung mit Kaiser Decius, mit dem nur der römische Kaiser Caius Messius Quintus Decius Trajanus[120]) gemeint sein kann, ist recht uninteressant und für die eigentlichen Geschehnisse fast ohne Belang. Loreto leistet sich bei ihr auch eine historische Ungeheuerlichkeit, wie die Möglichkeit eines Königs von Mazedonien[121]) während der Regierung des Decius, von dem übrigens auch nicht überliefert ist, daß er

[119]) Es liebte, wie Ambros a. a. O. S. 433 sagt, aufgeregte Affekte; „das dornengekrönte Ecce homo-Haupt mit leidenschaftlich zum Himmel emporflammendem Blick" und „die reuige Magdalena mit großen Tränen in den Augen" sind dafür Kennzeichen, die gegen Irenes Tod allerdings bescheiden sind.

[120]) Er regierte 249—251 n. Chr.

[121]) Mazedonien wurde schon 145 v. Chr. (!) durch den Sieg des Q. Caecilius Metellus bei Pydna römische Provinz.

Christenverfolgungen in die Wege geleitet hat; vielleicht verwechselte er den Beinamen Trajan bei Decius mit dem berühmten römischen Kaiser († 117.)

Es ist nach dieser wenig günstigen Beurteilung des Irenetextes um so bedauerlicher, daß von der Musik nicht eine Spur zu finden war; sie hätte vielleicht manche Stelle vertieft und einen im allgemeinen doch wirkungsvollen Gesamteindruck des Werkes möglich gemacht.

Über die Besetzung des Orchesters wie über sonstige musikalische oder szenische Vorgänge schweigt der Text völlig.

Historisch eingestellt gehört die „Irene" in die Reihe der geistlichen Opern der römischen Schule und steht zwischen Luigi Rossis „Erminia sul Giordano" und M. Marazzolis „La vita humana". (1637 bzw. 1658.) [122])

4) La Pellegrina Costante. (1647.)

LA PELLEGRINA COSTANTE. Dramma Sacro del Cavaglier Loreto Vittori da Spoleti dedicato all' Ill.ma et Ecc.ma Sig.ra. D. Olimpia Aldobrandini. Principessa di Rossano. Ad instanza di Gio. Antonio Bertano in Roma per Manelfo Manelfi 1647 con licenza dei Superiori.

Über die Persönlichkeit der Donna Olimpia und Vittoris Beziehung zu ihr hatten wir schon an anderer Stelle Gelegenheit zu berichten;[123]) es ist anzunehmen, daß unser Stück bei den Aufführungen in ihrem Hause, durch die sie dem Theater des Spaniers Ameyden[124]) erhebliche Konkurrenz machte,[125]) zur Darstellung kam, weshalb es ihr Loreto in Dankbarkeit widmet. Wir erfahren in der Widmung, daß der Stoff zur „Pellegrina" französischen Ursprungs ist.

Personenverzeichnis:

Pellegrina, } ähnliche Zwillinge, Kinder des
Alceste,[126]) } Grafen v. Nola.
Armindo, Fürst von Salerno, Liebhaber Pellegrinas.
Placido, der Oheim Pellegrinas und Alcestes.
Orindo, sein Sohn, Liebhaber Pellegrinas.
Filena, seine Tochter, verliebt in Alceste.
Die Oberin eines Klosters.
Nonnen, Mädchen, Dienerinnen.
Eine florentinische Wirtschafterin.

---

122) Vgl. Schering, a. a. O. S. 40.
123) Vgl. S. 29.
124) Es war ein Treffpunkt der römischen vornehmen Gesellschaft.
125) Vgl. Ambros, a. a. O. S. 524 f.
126) Hier männlicher Name.

Der Page Armindos.
Angelo.
Pluto.

Chor der Dämonen, Burgunder und Laienfrauen.
Das Stück spielt in Cumä in der Campagna felice, in der Nähe des Avernersees.

Im Prolog tritt die Beharrlichkeit auf mit einem Anker in der Hand; sie legt dar, eine wie wertvolle Eigenschaft Ausharren für die Menschen bedeutet, einerlei in welcher Lebenslage sie sich befinden. Sie ist es, die den frommen Jungfrauen immer wieder Mut und Ausdauer einflößt, wenn Verlockungen an sie herantreten, auch Pellegrinen wird sie stärken und auf die ihr im folgenden bevorstehenden Stürme vorbereiten, damit sie nicht Schiffbruch leidet. Die Zuschauer werden dadurch am besten die Kraft der Beharrlichkeit kennen lernen und sie sich zu ihrem eignen Heil zu eigen zu machen suchen.

I. Akt.

Placido erzählt seinem Sohn Orindo von den Schicksalen der beiden Zwillinge Sz.
Pellegrina und Alceste, den Kindern des Grafen von Nola, der beim König von Neapel in Ungnade fiel und ermordet wurde. Die fliehenden Zwillinge fanden zunächst gastliche Aufnahme bei dem Fürsten von Salerno, die aber nur kurz währte, da dessen Sohn Armindo Pellegrina, die er heimlich schon lange liebte, zur Ehe begehrte. Pellegrina wies ihn, da sie ihr Leben Gott geweiht hat, zurück, und um vor weiteren Nachstellungen sicher zu sein, ist sie zu Placido gekommen, um in dem dortigen Kloster eine Zuflucht zu finden. Orindo hat, in Bewunderung der Reinheit und Standhaftigkeit Pellegrinas zugehört; daß sie ins Kloster soll, scheint ihm aber nicht das Richtige. Er findet sie in ihrem Hause besser aufgehoben, was jedoch Placido im Interesse der Sicherheit des Mädchens zurückweist.

Alceste tritt auf und klagt über das Schicksal, das ihn und die Schwester Sz.
betroffen hat; seit er den Vater verlor, wich Ruhe und Friede von ihm, sein Schmerz wird verdoppelt, weil man ihm jetzt auch noch die geliebte Schwester nehmen und ins Kloster bringen will, ein Plan, dessen Ausführung er sich nach Kräften widersetzen wird. So findet ihn Filene, die Tochter Placidos, und sucht ihn zu ermuntern und zu trösten; als dann Alceste die Liebe zu Pellegrina als Grund seiner Traurigkeit angibt, zeigt Filene eine leise Eifersucht und rät, vom Himmel Trost zu erflehen.

Pellegrina spricht unterdessen mit der Wirtschafterin des Klosters und läßt Sz.
sich einiges von dem Tun und Treiben der Nonnen berichten.[127]) Da sie große Lust zeigt, ins Kloster einzutreten, erklärt sich die „Fattora" bereit, mit der Oberin zu sprechen. Die Wirtschafterin ist in ihrer Redseligkeit ein sehr gelungener Typ, wie ihn die zeitgenössische venetianische Oper z. B. bei Ammen gerne

[127]) Wie wir erfahren, richtet sich das Kloster nach den Satzungen der Francisca Romana (1384—1440), der Gründerin der Oblatenkongregation in der Torre de Specchi in Rom.

anwandte;[128]) sie kontrastiert dadurch sehr wirksam mit Pellegrinas feierlich-resignierendem Wesen.

Hier lernen wir die heitere Seite des klösterlichen Lebens kennen, von dem die Wirtschafterin offenbar der unfreiwillige Mittelpunkt ist; die im Verhältnis zu ihrem geistlichen Beruf recht lustigen Nonnen springen ständig lachend und witzelnd um sie herum, bis die in ihrer Würde köstlich geschilderte Oberin dazwischen kommt und dem Lärmen ein Ende macht; gegen das Ende der Szene erwähnt die Wirtschafterin ihre Begegnung mit Pellegrina; die Oberin befiehlt, sie zu ihr zu führen. Sz. 4

Daß einem der Dienst bei den Nonnen nicht leicht wird, lehrt auch diese Szene, wo der Klosterdiener seinen Beschwerden Luft macht; sehr ergötzlich wirkt, wie er uns ein wenig hinter die Kulissen der im Kloster geübten christlichen Nächstenliebe blicken läßt, und dann aus Furcht vor Strafe gleich hinterher das Lob der Betschwestern singt. Daß er als Stotterer eingeführt ist, verstärkt natürlich die Komik der Situation; das Motiv des Stotterns war in der venetianischen komischen Oper sehr beliebt, worauf neben Eitner auch Sandberger[129]) hingewiesen hat. Am Schluß der Szene, die zugleich den Akt beschließt, zieht eine burgundische Pilgergesellschaft vorbei, die in ausgelassenster Fröhlichkeit von der Pförtnerin Essen und Trinken erbittet; von Büßersinn zeigen sie wenig Spuren, denn als sie noch eine Flasche Wein erbettelt haben, ermuntern sie sich durch den Zuruf „trinct vain, io, io, io“ (sic!) zum Weitermarsch.[130]) Ethnographisch ist auch hier die Sprachmengung interessant. Sz. 5

II. Akt.

Pellegrina wird der Oberin vorgestellt und erzählt ihr den Grund ihres Hierseins; nachdem sie sich bereit erklärt hat, sich allen Arbeiten und Verpflichtungen, die ihr das Kloster auferlegt, gerne fügen zu wollen, erwacht in der Oberin eine teilnehmende Neigung zu ihrer neuen Schutzbefohlenen; Pellegrina siegt vollends, als sie ihr und den begeistert zuhörenden Nonnen mit ihrer klangschönen Stimme vorsingt. Gerade soll sie als Novize aufgenommen werden, da eilt Alceste herbei und widersetzt sich dieser Entscheidung heftig, vornehmlich aus selbstischen Gründen, da er sich von der Schwester, die er über alles liebt und für deren Schutz er alles hingab, nicht verlassen sehen will. Er erreicht schnell sein Ziel, indem er der Oberin einflüstert, Pellegrina sei vom Teufel besessen, worauf diese sich natürlich eilig gegen ihre Aufnahme verwahrt. Pellegrina ringt vor Verzweiflung die Hände. Sz. 1

Placido ergeht sich in einem Monolog über die Allgewalt Cupidos, dessen Macht sich niemand entziehen kann, und dem, wie es scheint, auch seine Kinder — Orindo, der in Pellegrina verliebt ist, und Filene, die Alceste liebt — sich unterwerfen müssen. Sz. 2

Pellegrina ist geflohen und beklagt im Walde ihr Geschick; so findet sie der auf der Jagd befindliche Armindo, ohne die von Kummer und Schmerzen Sz. 3

---

[128]) Nach Sandberger, a. a. O. und Kretzschmar, a. a. O. S. 6, vgl. a. die Amme Dema in Cavallis „Egisto“.

[129]) a. a. O. vgl. den Glido in Cavallis „Serse“.

[130]) Wie oben erwähnt, ist der Chor fast wörtlich dem Burgunderchor der „Fiera“, Akt II, Sz. 8, entnommen.

Gebeugte wiederzuerkennen. Seine Versuche, die Unglückliche zu trösten, mißlingen, und er verläßt sie wieder, da er sieht, daß seine Anwesenheit dem Mädchen nur Pein bereitet.

Orindo, auf der Suche nach Pellegrina, findet sie schließlich und macht ihr Vorhaltungen über ihre Flucht; kurz darauf kommen Alceste und Filene dazu. Alceste und Pellegrina fassen den Entschluß, schnell weiter zu fliehen, denn sie wissen, daß Armindo hinter ihnen her ist. Orindo kann sich aber nicht von Pellegrina trennen, Filene will bei Alceste bleiben; da alle gegenseitigen Vorstellungen erfolglos bleiben, sieht Alceste kein anderes Mittel, als sich mit dem Schwerte der Aufdringlichen zu entledigen.

Die Szene zwischen Cardello, dem Diener Armindos, und dem stotternden Klosterdiener bringt in ihrer Komik eine willkommene Abwechslung;[131]) manche Stellen wirken äußerst witzig, wie die fortgesetzte Erklärung des Dieners, er sei heiser und könne nicht singen — die guten Sänger sind, wie er sagt, zehn Monate vom Jahr indisponiert — obwohl er dann kein Ende mit Singen findet und den armen Cardello dermaßen anödet, bis dieser ihm die Gurgel zuschnürt. Man denkt hierbei unwillkürlich an die bekannte Horazsche Satire:[132])

„omnibus hoc vitium est cantoribus, inter amicos
ut nunquam inducant animum cantare rogati
injussi nunquam desistant."

Pellegrina und Alceste haben ihre Kleidung vertauscht,[133]) als nun Armindo sie findet, gelingt die Täuschung wegen der Ähnlichkeit der Zwillinge vortrefflich. Des Fürsten Wut über die Flucht der beiden wandelt sich schnell, als er sich den Reizen Alceste-Pellegrinas gegenübersieht; von neuem fleht er die Geliebte an, ihm doch zu folgen, aber selbst die dringendsten Bitten verlaufen ergebnislos, Alceste ahmt sehr sicher die Beharrlichkeit der Schwester nach, und Armindo muß von neuem abziehen. Im folgenden kehren eine Anzahl Laienfrauen mit Fruchtkörben auf dem Kopf vom Weinberg singend heim, und es kommt zu recht derben Auseinandersetzungen zwischen diesen und einer Nonne, die sich den einfachen Frauen gegenüber in ihrer Würde sehr erhaben dünkt. Es fallen dabei manche kräftige Äußerungen über das Klosterleben, die in ihrer z. T. witzig herbeigeführten Art sehr ergötzlich den Akt beschließen.

III. Akt.

Placida tritt auf mit Pellegrina,[134]) sucht sie zu trösten und geht mit ihr abermals ins Kloster, um die Oberin über Alcestes Lüge aufzuklären[135]) und Pellegrinas Aufnahme endgültig durchzusetzen.

---

[131]) Vgl. S. 60. Anm. 112.
[132]) Lib. I, 3.
[133]) Vgl. Kretzschmar, a. a. O. S. 16. Die Verkleidungen, die auf spanische Einflüsse (s. S. 40, Anm. 21) zurückzuführen sind, waren damals sehr beliebt.
[134]) In ihrer natürlichen Kleidung.
[135]) Vgl. Akt II, 1.

Orindo, Alceste[136]) und Armindo klagen jeder in seiner Weise über die Zurückweisung, die sie durch Pellegrina erfahren haben; jeder spricht beiseite und macht auf seine Art dem Ärger Luft. In Orindos Reden mischt sich mit dem Bewußtsein verschmähter Liebe deutlich die Eifersucht gegen Armindo, denn dieser gibt die Hoffnung noch nicht auf, Pellegrina zu besitzen, er will jetzt versuchen, entweder ihre Liebe oder ihr Mitleid zu erregen, mißlingt beides, so sucht er mit ihr den Tod. Alceste darf als Bruder diesen Rivalen gegenüber natürlich die am wenigsten innerlich begründeten Ansprüche auf Pellegrina haben, deshalb jammert er nur wegen ihrer Undankbarkeit.[137]) Sz. 2

Der Diener, Cardello und die Wirtschafterin treffen zusammen, es entwickelt sich wieder eine heitere, humorvolle Unterredung, bei der jeder seiner Person einen möglichst bedeutenden Anstrich zu geben sucht, indem er seine Fähigkeiten ins hellste Licht setzt. Sz. 3

Armindo tritt auf mit Dienergefolge, ebenso Orindo; des Fürsten Zorn hat sich so weit gesteigert, daß er Befehl erteilt, Pellegrina aufzusuchen und sofort in ein Verließ zu sperren. Als sie gefangen herbeigeführt wird und ihr Flehen den Prinzen kalt läßt, entpuppt sie sich als Alceste, und wütend über diese Täuschung schwört Armindo dem Mädchen blutige Rache. Da eilt, entsetzt über den Aufruhr, Placido herbei und rät dem Fürsten, sich doch zu mäßigen, da er durch Gewalttätigkeit nichts ausrichten werde; indessen helfen seine Vorstellungen nichts, Armindo fühlt sich und seinen Vater, der Pellegrina Wohltaten erwiesen hatte, von dem Mädchen durch Undank verachtet und beschließt, trotz den Einwänden Placidos, die Heiligkeit des Ortes nicht zu entweihen, Pellegrina aus dem Kloster zu entführen und zu bestrafen. Sz. 4

So klopft er denn an der Pforte und fragt barsch nach dem Mädchen. Da die herbeieilende Oberin erklärt, die einmal Aufgenommene könne nie wieder ausgeliefert werden, wächst Armindos Wut bis zu einer groben Verwünschung des Klosters und der Drohung, sich mit Feuer und Schwert Genugtuung zu verschaffen; alle Erklärungen der Oberin und der Nonnen verlaufen ergebnislos, erst die nun erscheinende Pellegrina, die dem Rasenden seinen Zustand in wirksam kontrastierendem Vergleich mit ihrem Seelenfrieden vorhält, bringt ihn zur Selbstbesinnung und schließlich zur Reue. Auch der inzwischen herbeigeeilte Alceste bedauert sein Verhalten. Sz. 5

Noch sind die Stürme nicht völlig beruhigt, da rühren sich in einem Epilog die unterirdischen Geister, deren Auftauchen schon alte Sagen gern mit dem Lago Averno verknüpften;[138]) Neptun tritt auf und sucht die Dämonen zur Empörung gegen den Christengott, der seine Altäre vernichtet und seinen Kultus untergraben hat, aufzurütteln. Doch es gelingt ihm nicht, ein Engelchor gebietet den Geistern im Auftrage Gottes Ruhe, sie müssen trotz Jammern und Klagen folgen. Mit der gleichen Moral, die schon der Prolog lehrte, dem Lob der Ausdauer und Beharrlichkeit, schließt der Akt und damit das Werk:

---

[136]) Hier wieder die verkleidete Pellegrina.
[137]) Vgl. Akt II, 1.
[138]) Hier stieg Äneas in die Unterwelt hinab. (Vergil III, 442; VI, 118 ff.)

„E voi fidi mortali
Imparate a soffrire
Da un' alma si costante
Le sventure, che porge il mondo errante
Che non è senza gioia anco il martire
E sia che notte tenebrosa e senza
V'apra un' alba di ben, che sempre dura."

Wie die „Irene" liegt auch dieses Werk mit seiner moralisierenden Tendenz unserem Empfinden durchaus fern, trotzdem bleibt, infolge der an vielen Stellen recht gelungenen Charakteristik, die Handlung nicht ohne jeden Eindruck. Schwach ist eigentlich nur die Persönlichkeit Orindos erfunden, man glaubt ihm wirkliche Liebe zu Pellegrina nicht, auch ist er dem energischen Auftreten Armindos gegenüber ein recht ohnmächtiger Nebenbuhler; seiner Schwester Filene nimmt man ihre Unbedeutendheit weniger übel, da sie eine ausgesprochene Nebenfigur ist. Pellegrina in ihrer beharrlichen Frömmigkeit ist gut, bisweilen etwas zu absichtlich geschildert, in ihrer Unterredung mit Armindo (Akt III, 5) wirkt sie in gewissem Sinne sympathisch. Die plötzliche Bekehrung Armindos am Ende scheint etwas willkürlich und der ganze Ausgang überraschend; indessen, wie sollte sich der Dichter helfen, da das Stück doch unter allen Umständen gut ausgehen mußte![139])

Alceste, die Oberin, und Placido sind sehr natürlich erfaßt und füllen den ihnen zugewiesenen Platz nach Möglichkeit aus. Künstlerisch am wertvollsten und dramatisch am wirksamsten sind die komischen Episoden, die wie in der Irene[140]) den mitunter sehr gedehnten und wässerigen ernsten Stellen ein glückliches Gegengewicht halten. Es ist hier wie im späteren Verlauf der Oper, wo z. B. in der neuneapolitanischen Schule die „opere buffe" die „serie" an Wert um ein Bedeutendes überragten.[141]) Äußerlich interessant ist die Einführung eines Stotternden und die Anwendung der Verkleidung.

Wie schon bemerkt,[142]) ist die Partitur der „Pellegrina" leider verloren gegangen, aus einigen Anmerkungen des Textes ersehen wir aber, daß das Stück komponiert war und wo die Musik einsetzte. Daß unser Werk wie die „Irene" als Oper durchkomponiert worden ist, glaube ich nicht, und zwar sprechen dagegen die Tatsache, daß bei den Stellen, die Vittori komponiert hatte, ausdrücklich die Bemerkung „cantato" hinzugefügt ist, ferner die meistens im Konversationston und oft in Stichomythie gehaltene Sprache der Agierenden, schließlich der Umstand, daß Pellegrina vor der Oberin und den Nonnen,[143]) bevor sie anfängt zu singen, ausdrücklich betont, daß sie singen will, was kaum in dieser

[139]) Vgl. dazu S. 40.
[140]) Vgl. I, 5; II, 2; III, 2 ff.
[141]) Nach Schmitz, Vorl. a. a. O.
[142]) S. d. Vorwort.
[143]) Akt II, 1.

Weise geschehen würde, wenn bisher alles gesungen worden wäre. Der Gesang Pellegrinas war vermutlich rezitativisch komponiert und wurde, wie aus dem Text hervorgeht, mit einer Zither aus Elfenbein[144]) begleitet, ein weiterer Sologesang findet sich Akt II, Sz. 5, wo der Klosterdiener Cardello eine Villanelle vorträgt, wahrscheinlich ein homophones periodisiertes Liedchen in Villanellenart, wie sie damals ungemein beliebt waren und „gleich Pilzen hervorsproßten".[145]) Das kleine Lied „alla Napolitana", was er dann folgen läßt, wird sich, nach dem Text zu schließen, von der Villanella kaum wesentlich unterschieden haben.

Von Chören sind zu nennen der Burgunderchor am Ende des I. Aktes, der vermutlich strophisch angelegt war;[146]) vielleicht hat Vittori hier wie in der „Galatea"[147]) Einzelgesang mit chorischem Vortrag wechseln lassen. Aus einer Bemerkung bei dem Chor der Laienfrauen (Akt II, Sz. 6) geht nämlich hervor, daß dieser abwechselnd drei-, ein- und zweistimmig ausgeführt wurde. Der letzte Chor findet sich am Ende des III. Aktes; aus der Anmerkung „cantato e ballato" geht hervor, daß zu dem gesungenen Chor der Dämonen auch getanzt wurde. Vielleicht ist die ganze letzte Szene mit Pluto, den Dämonen und dem Engel gesungen worden, der Tondichter hätte hier Gelegenheit zu wirksamer Kontrastschilderung gehabt, wir haben indessen für diese Hypothese keine Belege. Jedenfalls werden die komponierten Teile des Stückes die Wirkung des Ganzen nur vorteilhaft beeinflußt haben, besonders die Chöre an den Aktschlüssen, vorausgesetzt, daß sie mit der gleichen Meisterschaft wie die der „Galatea" angelegt waren.

5. Arie a voce sola. (1649).

Arie a voce sola del Cavalier Loreto Vittorii, musico della Capella Pontificia, dedicate alla Ill.ma et Eccell.ma Signora D. Olimpia Aldobrandini Panfili Principessa di Rossano. Con privilegio (Drkz.) in Venetia apresso Alessandro Vincenti 1649.

Die Reihe der dramatischen Werke unseres Komponisten und Dichters wird durch diese, wie wir schon erwähnten, der Donna Olimpia gewidmete Ariensammlung[148]) in doppelter Weise liebsam unterbrochen; einmal lernen wir Loreto auf einem ganz anderen Betätigungsfeld, dem der Lyrik, kennen, was nicht wenig unseren Gesichtskreis für seine Beurteilung erweitert, andererseits kommt die so hervorgerufene Abwechslung auch dem Flusse unserer Ausführungen ein wenig zugute.

Wir haben bis jetzt noch mit keinem Worte die Kantaten- und Arienliteratur der damaligen Zeit gestreift, es sei deshalb im Interesse mög-

144) eburnea Cetra.
145) Vgl. Naumann-Schmitz, a. a. O. S. 284.
146) Vgl. Fiera S. 54.
147) Vgl. S. 43.
148) Vgl. S. 29.

lichster Verständlichkeit der folgenden Darstellung gestattet, auf die hauptsächlichsten Punkte hinzuweisen.

Während, wie Ambros nachgewiesen hat,[149]) bis in die Mitte der dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts in Rom die Oper vorherrschend war, begann die monodische und konzertierende Kammermusik erst gegen 1620 sich auszubreiten,[150]) um dann in der Mitte des Jahrhunderts zu einer ganz ungeheuren Literatur anzuwachsen. Schon Caccini unterschied in der lyrischen Monodie zwei verschiedene Typen, die sich lange Zeit nebeneinander erhalten haben, das Madrigal und die Arie.[152]) Wenn wir uns den gegensätzlichen Charakter beider Typen klar machen, indem das Madrigal mit seiner deklamatorisch-rezitativischen Ausdrucksweise formal wie inhaltlich ins Große strebt, während die einfache, stark volkstümliche Arie mit ihrer liedmäßigen Melodik und ihrer meist strophischen Anlage als Nachfolgerin der alten Villanella die Tradition vertritt, können wir uns leicht vorstellen, daß die fortschrittlichen, experimentierlustigen Florentiner das Madrigal bevorzugten, während die konservativen Römer in dem Bestreben, „die Errungenschaften der älteren Polyphonie dem stile nuovo dienstbar zu machen" sich vornehmlich mit der Komposition der Arien, die, ungleich leichter, rasch befriedigende Resultate zeitigte, abgaben. Die Verschmelzung dieser beiden Formen wurde später für die Entwicklung der Melodik im neuen Stil von weittragender Bedeutung; sie wirkte infolge der Einführung liedmäßiger Melodien in die trockene Florentiner Deklamatorik,[153]) verbunden mit geordneter Periodenbildung, bisweilen aber auch nachteilig, indem, wie Schmitz sagt, „die glatte Melodik der Arie durch schwerfällige madrigaleske Deklamationsallüren" gestört wird.[154]) Trotz dieser übrigens schon frühzeitig vorkommenden Fälle von Verschmelzungen laufen die beiden Typen des Madrigals und der Arie — auch die Vittorische Sammlung wird es erweisen — noch lange Zeit unvermischt nebeneinander her.

Es ist das beste Zeichen für die Beliebtheit, deren sich die Monodie und speziell die Arien in Rom erfreuten, daß um 1620 die Verleger begannen Sammelwerke herauszugeben. Die erste Sammlung dieser Art waren die „Affetti amorosi" des Gio. Stefani (1618);[155]) zwei Sammlungen des Fabio Constantini, die „Ghirlandetta amorosa" (1621) und die „Aurata cintia armonica (1622) folgten. Von den späteren, von denen bis heute erst die kleinste Zahl nachgewiesen werden konnte,

---

[149]) a. a. O. S. 834.

[150]) Vgl. „Cantade ed Arie" v. Alessandro Grandi, Paolo Quagliatis „Sfera armoniosa" und Kapsbergers „Arie passegiate". Die drei Werke erschienen um 1620.

[152]) Vgl. zu diesen Ausführungen: Schmitz, Monodie, a. a. O. S. 35 ff.

[153]) In diesem Sinne schon sehr früh bei Barbarino: libro de madrigali II (1607), später bei Cifra und Vitali.

[154]) Vgl. die Kadenzen in Benedettis Musiche (1611).

[155]) Das Werk enthält sehr melodische strophische Arien, darunter einige der später in der Oper so beliebten „Arie siciliane".

haben wir die Sammlung der „arie spirituali“ des Vincenzo Bianchi (1640) schon an anderer Stelle erwähnt.[156]) die nächste uns hier interessierende Sammlung[157]) sind dann die „Arie a voce sola“ Loretos, die äus 26 Arien besteht; wir wollen sie jetzt im einzelnen textlich und musikalisch besprechen.

1.

Lamento der Fürstin von Tunis.

(Dichtung von Vittori.)

Aurinda, die Fürstin von Tunis, steht an der Meeresküste und ringt die Hände vor Trauer um den Geliebten, der sie und mit ihr sein Reich und sein Volk, das ihn vergötterte, verlassen hat. Merkwürdig berührt, daß inmitten des Monologs die direkte Rede durch eine „szenische Bemerkung“ unterbrochen wird, die das Niedersinken der vor Schmerz besinnungslosen Fürstin schildert. Die Hoffnung, daß der treulose Gatte dennoch zurückkehrt, beruhigt sie eine Weile; als sie aber sieht, daß alles Sehnen nichts fruchtet, daß auch ihre Hilferufe zu Vater und Mutter vergeblich sind, faßt sie den heldenmütigen Entschluß für den Verräter zu sterben und stürzt sich ins Meer.

Die Musik schließt sich im allgemeinen gut der Stimmung des überlangen Textes an; mit den zahlreichen unmusikalischen Stellen weiß Vittori begreiflicherweise nicht viel anzufangen. Das Rezitativ ist dort trocken und wenig ausdrucksvoll; aber auch sonst vermißt man nicht selten Gefühlstiefe, was besonders bedauerlich ist bei ausgesprochenen Höhepunkten, wie „rimembrarti piaccia che trovasti tal hora il mar delle dolcezze in questa braccia.“ Andere Stellen sind besser gelungen, wie der mixolydische Schluß bei „acerbe pene“ (S. 5. Takt 6 v. o.); relativ am besten ist die erwähnte „szenische Bemerkung“ vertont, sie ist auch im Gegensatz zu der Rezitation des (eigentlichen) Lamento formal am geschlossensten.[158]) Im Ausdruck dessen, was der Text besagen will, versagt die Stelle aber völlig, denn daß dieses nur in flottem Tempo mögliche Sätzchen besinnungslosen Schmerz schildern soll, dürfte auch den Zeitgenossen kaum glaubhaft erschienen sein. Gut getroffen ist der Ausruf „torna, o mio Celibi“, der sich im Text einige Male wiederholt und auch in der Musik das gleiche Motiv beibehält.

---

[156]) Loreto ließ dort zwei Arien erscheinen. Vgl. S. S. 24 u. 107 f.

[157]) S. andere Sammlungen bei Ambros a. a. O. S. 814 ff. und Schmitz, Monodie, a. a. O. S. 48.

[158]) Der Eintritt des $^6/_4$-Taktes (er ist stets als 3 notiert, da die Taktvorzeichnungen damals nur die Mensur bestimmen und keine perfekten Wertgeltungen haben; s. Riemann a. a. O. S. 72 f.) darf uns nicht überraschen, da Taktwechsel als Kleingliederung in dieser Zeit sehr häufig ist. Die Tripeltakte tragen meist einen ariosen, die c-Takte rezitativischen Charakter. (Vgl. Schmitz Monodie, a. a. O. S. 42.) Vgl. Bellandas Musiche v. 1607.

Mit der Komposition eines Lamentos huldigt Vittori dem Zeitgeschmack; wie sehr die Lamenti schon lange vorher in Mode waren, geht daraus hervor, daß Sigismondo d'India in seinen „Musiche" von 1623 sich selbst drei Lamenti dichtete. Das berühmteste Werk dieser Art war bekanntlich Monteverdes Lamento der Arianna. (1608).[159])

2.

Der gefangene Geliebte.

(Dichtung von Francesco Melosio.)[160])

Auch dieses Stück ist eigentlich ein Lamento, nur ist es hier ein Liebender, der unschuldig auf dem Capitol gefangen gehalten wird. Er beklagt sein bitteres Los, was ihn von Geburt an verfolge; wegen eines verzauberten Blattes haben sie ihn in ein dunkles Verließ gesperrt, wo kaum ein Lichtstrahl eindringt. Niemand zeigt sich, ihn zu erlösen, weder Apollo noch Cupido.

In der Musik haben wir folgende Gliederung: zunächst einen Einleitungssatz auf die Textworte „udite le querele d'un disgratiato amante" von 4 Takten, dann folgt ein kurzes Sätzchen mit geschmeidiger Baßführung und leicht kolorierter Singstimme. Die nächste Episode ist die ausgedehnteste und ganz rezitativisch mit zumeist ausgehaltenen Baßnoten; interessant ist, daß anfangs im Continuo durch $3^1/_2$ Takte das Baßthema des vorausgegangenen Sätzchens anklingt, man denkt zunächst an eine Variation über gleichbleibendem Baß und ist etwas enttäuscht, daß der zuerst flüssige Continuo immer träger wird und schließlich nur mehr die dürftigste harmonische Grundlage angibt. Jedoch entschädigt ein wenig die Singstimme, die mitunter sehr melodisch und schön klingt; der klagende Ton verrät bei geschickt abwechslungsreicher Modulation stellenweise Innigkeit.

Sucht Vittori die Stelle „io moro poco a poco" treffend durch Synkopierungen zu malen, so gibt ihm die Textstelle „canto mio benche sia passegiato e canto fermo" willkommene Gelegenheit zu einer madrigalesken Worttonmalerei, bestehend in einer Verzierung der Gesangsmelodie bzw. einer Koloratur im Continuo bei liegender Singstimme. Angenehm abwechselnd wirkt nach dem Rezitieren eine 26taktige Coda auf die Anrufung Cupidos im $^6/_4$ Takt mit einem interkalierten c-Takt

---

[159]) Vgl. Vogel. V. M. W. 1887, Kroyer, Führende Geister, a. a. O. und „Dialog und Echo", a. a. O. S. 22. Ihren Höhepunkt erreichte die Gattung des Lamento in d. II. neapolitanischen Schule der Jomelli, Terradellas, Majo, Traëtta, Hasse.

[160]) Melosio machte sich einen Namen durch seine parodistischen Werke, die einen Höhepunkt der Reaktion gegen den Marinismus bedeuteten; wie sehr damals der Geschmack verdorben war, beweist die Tatsache, daß man seine Übertreibungen ernst nahm und ihn selbst mit Lobsprüchen überhäufte. Vgl. Sauer, a. a. O. S. 390.

auf die Stelle: „Ohime che vanità"; hier ist die Baßführung wieder flüssig und die Melodik sehr schwungvoll.[161])

Wenngleich weniger wie Nr. 1, wirkt auch dieses Stück entschieden zu lang, woran allerdings der weitschweifige Text die Hauptschuld trägt.

3.

Der eifersüchtige Liebhaber.

(Dichtung von Torquato Tasso.)

Dieses Sonett des berühmten italienischen Dichters aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts charakterisiert treffend die Eifersucht des Liebenden, der tausend Augen und tausend Ohren hat und in beständiger Furcht ist, daß die Strahlen, die die Geliebte auf ihn sendet, einen anderen treffen könnten; ehe das eintritt, verzichtet er lieber selbst auf die Sonne und lebt glücklich in der Finsternis.

In der Musik erfüllt hier Vittori, was er in der vorhergehenden „Arie" versprach, aber nicht ausführte; er komponiert nämlich die vier Teile des Sonetts als Variationen über gleichbleibendem Baß,[162]) von denen er allerdings die dritte und vierte stark kürzt, wodurch es zu Auslassungen kommt. Die Melodik ist auch hier sehr flüssig und strebt nach Kräften, dem unmusikalischen Text gerecht zu werden. Die Variationen als solche besagen wenig Eigenartiges, man vermißt eine Steigerung, ebenso eine charakteristische Gliederung, etwa wie bei Bellanda durch Taktwechsel.[163]) Daß auch hier wieder Worttonmalereien vorkommen (z. B. bei sospiro) ist infolge des Zeitgeschmackes[164]) selbstverständlich, wir verzichten deshalb, von besonders interessanten Fällen abgesehen, immer von neuem auf sie hinzuweisen. Zur Entfaltung technischen Könnens bietet unser Stück wie die meisten anderen häufig Gelegenheit; es wäre aber übertrieben mit Ambros[165]) zu behaupten, daß es „ganz auf Gesangsvirtuosität gestellt" sei.

4.

Ich bin wie du, murmelnder Fluß.[166])

(Anonymer Dichter.)

In diesem Gedichte, welches das Menschenleben in reichlich sentimentalen Vergleichen mit dem Laufe eines rastlosen Flusses in Zusammenhang bringt, haben wir eine Gleichnisarie kleinen Umfangs vor uns, eine Form, die in der späteren Entwicklung von der größten

---

161) Vgl. S. 71, Anm. 158.
162) Vgl. S. 41, Anm. 26.
163) Vgl. S. 71, Anm. 158.
164) Vgl. das Madrigal.
165) a. a. O. S. 854.
166) Die Überschriften sind von hier ab von uns zugesetzt.

Bedeutung wird und dem Komponisten reichliche Gelegenheit zur Entfaltung romantischer, tonmalerischer Effekte bietet.[167])

Vittori denkt, von der ziemlich reichen Kolorierung seiner Singstimme abgesehen, nicht an eine derartige musikalische Auslegung; er verwendet auch hier wieder die Form der Variationen über gleichbleibendem Baß, behält aber die Unterstimme, die hier übrigens sehr melodisch geführt ist, mit kleinen Ausnahmen streng bei. Die Anlage ist durchaus rezitativisch und die Melodik im Gegensatz zu den vorhergehenden Stücken durchgängig frisch und lebendig, wie überhaupt das Werkchen einen künstlerisch befriedigenden Eindruck macht.

5.

Wohin wanderst du, Flüßchen?

(Dichtung von Benigni.)

Das Gedicht behandelt das Schicksal eines Flüßchens, welches, einer engen Quelle entspringend, nimmer rastend weiter fließt, bis es stetig anwachsend sich dem Meer vermählt; hier versteht es erst die Zwecklosigkeit seiner Eile, denn am Ziel angekommen muß es sein Leben lassen. Die moralisierende Tendenz liegt auf der Hand, wenn auch der Schluß auf das Menschenleben nicht gezogen wird.

In der Musik wendet Vittori hier zum erstenmal in seinen Arien die dreiteilige Liedform an, die dann für die Entwicklung der da capo-Arie grundlegend wird. Als einer der vielen Versuche, die in jener Zeit mit dieser Form gemacht werden, bis sie sich zu einem formgebenden Stilprinzip der Oper ausbildete, ist auch unser Stück anzusehen. Wir finden die da capo-Form gewissermaßen verschleiert; bezeichnen wir nämlich die drei strophisch komponierten Verse mit b, b^1, b^2 und den Wiederholungsteil mit a, so ergibt sich die Anordnung: a, b, a, b^1, a, b^2, a und wir haben eine Bildung vor uns, die als Vermischung von dreiteiliger Liedform und Refrain auftritt.[169])

Auch hier ist die Musik sehr fein erfunden, besonders besticht die Melodik des Wiederholungsteils; die Baßführung ist stellenweise mit imitatorischen Wendungen recht belebt gehalten und läßt auf eine polyphonere Ausführung des Stückchens gegenüber seinen Vorgängern schließen.

6.

Auf zur Liebe!

(Anonymer Textdichter.)

Das Gedicht schildert die Liebe, die grausam ist und der sich als einer übermenschlichen Macht doch kein Sterblicher entziehen kann, denn trotz ihrer Grausamkeit spendet sie Schätze, die niemand entbehren möchte.

---

[167]) Vgl. die erste neapolitanische Opernschule.
[169]) Vgl. dazu die Rondoform.

Musikalisch haben wir die dreiteilige Liedform in gleicher Weise verschleiert wie bei Nr. 5. Bei der Stelle „sù d'amor suoni la tromba" haben wir ein ausgesprochenes Fanfarenmotiv, wie es die zeitgenössische Oper häufig verwandte.[170]) Das Stückchen ist im übrigen durchaus arios gehalten, seine Melodieführung ist bei munterer Rhythmik flüssig und der Continuo beteiligt sich an der Bewegung durch imitatorische Bildungen.

7.

Die Wunde meines Herzens.

(Dichtung von Vittori.)

Wie es scheint, spielt der Dichter hier auf seine Kastration und ihre Wirkungen an; sie ist wohl die Wunde, die sein Herz ewig brennen macht. Indes er hält tapfer aus, schließlich wird doch er triumphieren und im Tod die Wonnen genießen, die ihm das Leben versagte; vorläufig besteht sein Ruhm einzig darin, daß er sich gegenüber seiner schönen Feindin als Märtyrer bekennt. Wir wollen diese Auslegung des Gedichtes niemand aufdrängen; ohne gerade an die Kastration zu denken, könnte man die vier Strophen auch für ein reines Liebesgedicht erklären; uns erscheinen sie dazu zu edel und tief empfunden und so ganz verschieden von der üblichen Liebeslyrik, den „versi soavi e pieni di fioretti", wie sich Doni ausdrückt.[171])

Die musikalische Anlage ist wie in den beiden vorigen Stücken strophisch, nur bedient sich Vittori nicht der Liedform, sondern schließt jede Strophe mit einem Kehrreim ab. Die Melodik ist auch hier arios; während das Werkchen formal oder technisch nichts Neues bringt, möchte ich es an Wärme der Empfindung bis jetzt das beste nennen; interessant ist, daß die textlich wiederholte Stelle „e perme benche mortali controlor non chieggio aita" auch musikalisch in gleicher Weise wiedergegeben wird. Haben wir hier auch nichts mit der in der zeitgenössischen Oper häufigen Idee des Leitgedankens[172]) zu tun — sie ist der Vorläufer unseres modernen Leitmotivbegriffs — so ist doch das Prinzip für unseren Fall insofern ein ähnliches, als dem Tondichter für ein bestimmtes Wort bereits eine bestimmte Tonassoziation vorschwebte.

8.

Fliege fort, mein Seufzer!

(Dichtung von Vittori.)

Im Gegensatz zu dem vorigen huldigt Vittori in diesem Gedicht dem Zeitgeschmack. Es ist eine aus marinistischem Schwulst geborene Poesie, die den Seufzer des Liebenden als Sendboten zur Ge-

170) Nach Sandberger, a. a. O.
171) S. Lyra Barberina, II. 16.
172) Vgl. Monteverdes Incoronatione.

liebten ausschickt, damit er „das grausame Eis ihres kalten Busens zum Schmelzen bringe“.[173]) Hier paßt der Ausdruck „mele e zucchero“, den ein Zeitgenosse zur Charakteristik derartiger Gedichte anwendet.[174])

Wie oft bei solchen Poesien wirkt auch bei dieser die Musik veredelnd; die durch strophische Anlage prägnante Formgebung mildert der Schwulst des Textes bedeutend. Daß die Stelle „sempre sospirar voglio“ am Schlusse zu den so charakteristischen Sospirien benutzt wird, ist leicht erklärlich.

9.

Am Bach.

(Dichtung von Vittori.)

Das Werkchen gehört zur Gattung der Schäfergedichte, die ihre Blütezeit bekanntlich durch Torquato Tasso und seinen „Aminta“ sowie durch den Ferraresen Battista Guarini (1538—1612), den Dichter des „Pastor fido“, als bedeutendsten Vertreter fanden;[175]) in damaliger Zeit wurden die Schäferpoesien als Bollwerk gegen die Lyrik Giambattista Marinis von den klassizierenden Dichtern, wie Chiabrera,[176]) wieder aufgefrischt.

In dem Vittorischen Gedicht erscheint der pastorale Charakter durch sentimentales Beiwerk leicht verwischt, eine Tatsache, die jedoch den erfreulichen Eindruck des Inhaltes nicht schmälert.

In der Musik haben wir acht Variationen über gleichbleibendem Baß, der streng beibehalten ist, die Melodik ist trotz klaren formalen Aufbaues (in jeder Variation je 2 achttaktige Perioden) und flüssiger Continuoführung hier weniger glücklich. In Variation III sei als tektonisches Charakteristikum der Akkord der Mollunterdominante mit kleinem Sextvorhalt, der sog. „neapolitanische Sextakkord“, erwähnt; sein Vorkommen bei Vittori ist wieder einer von den vielen Beweisen sowohl gegen die alte Theorie, die Scarlatti als „Erfinder“ dieses Akkordes preist, als gegen den Terminus selbst. Loreto wendet ihn natürlich unbewußt an, obwohl ihm sein düsteres Kolorit für die Stelle „perche contro i nostri petti i tuoi stral spargi die fiele“ besonders geeignet erscheinen mußte.[177])

---

[173]) „. . . del suo seno algente stempri il giaccio crudel tua fiamma ardente.“

[174]) Vgl. Schmitz: Beiträge, a. a. O. S. 19.

[175]) Vgl. hierzu Sauer, a. a. O. S. 383 f. und Riemann II, 2 S. 515 ff. Auf dramatischem Gebiet waren die Pastoraldramen neben den Intermedien die wichtigsten Vorläufer der jungen Oper. Nach Sandberger, a. a. O.

[176]) S. S. 50.

[177]) Wie herrlich verwendet ihn in ähnlicher Stimmung Mozart in der todessehnsüchtigen g-moll-Arie der Pamina, wie fein bringt ihn Weber in der Agathen-Arie auf das Wort „Wahn“. Die Vittorische Stelle hat auch für moderne Ohren eine keusche Eigenart.

10.

Sehnsucht.

(Dichtung von Buti.)[178])

Die Poesie ist der sehnsüchtige Aufschrei eines von Liebesbanden Gefesselten, der vor lauter Sehnen nie Befriedigung in der Liebe findet; wenn sie auch von dem üblichen Schwulst nicht frei ist, so berührt doch der schlicht volkstümliche Bau ihrer Verse sympathisch.

Die Musik zeigt Vittoris melodische Erfindungsgabe auf einer sehr hohen Stufe, die Linien sind vornehm und sehr schwungvoll, kurz, das Stück ist bel canto im besten Sinne. Formal haben wir eine Refrainbildung vor uns; war das Werkchen im allgemeinen arios angelegt ($^6/_4$), so beginnt der Refrain mit 5 Takten Rezitativ (c), die sich dem Ganzen durchaus harmonisch einfügen.

11.

Fliegt nicht zu hoch, ihr Gedanken!

(Dichtung von Benigni.)

Die Dichtung trägt den Stempel trüber Resignation: „es ist wertlos, seine Gedanken hochzuspannen, alles Wünschen ist eitel, Glück ist für Menschen nur ein Name; selbst Liebesglück, was eine Zeitlang das Herz erhebt, hat nur Schmerzen und Bitternis zur Folge."

Hätte der Komponist das Gedicht so ernst aufgefaßt wie der Dichter es meinte, dann würde das Stück sich in dem Rahmen der vorhergehenden merkwürdig ausnehmen. Das ist aber nicht der Fall, denn die Musik fließt recht munter dahin; ohne gerade eigenartige Werte zu bergen, berührt sie ganz eindrucksvoll. Der Aufbau ist wieder strophisch und charakteristisch ein häufiger Taktwechsel (alternierend $^6/_4$ und $^9/_4$ Takte), der oft willkürlich herbeigeführt scheint.[180])

12.

Kehre zurück!

(Dichtung von Panesio.)[181])

„Kehre zurück, du mein altes Leid, rühre an mein Herz, das der Freude entwöhnt ist, ich will alles aushalten, denn auch im tiefsten Schmerz sollen meine Liebe und Treue Siegerin bleiben!" Das ist in kurzen Worten der Inhalt des Gedichtes.

---

[178]) Francesco Buti ist bekannt als der Dichter des nicht sehr wertvollen (nach Sandberger, a. a. O.) Textes zu Luigi Rossis „Orfeo" (s. S. 28) v. J. 1645. (Ambros, a. a. O. S. 515 ff. schreibt irrtümlich 1647.)

[180]) S. als Erklärung hierfür Anm. S. 71, 158.

[181]) Über die Persönlichkeit des Dichters konnte ich leider nichts ermitteln.

In der Musik verfällt Vittori bedauerlicherweise wieder in den rezitativischen Ausdruck, der ihm in den Arien weit weniger liegt als der ariose. Die Melodik ist hier reichlich trocken und ohne rechten Schwung, bei ziemlich bewegter Singstimme verhält sich der Continuo sehr passiv und gibt nur die allernotwendigste Unterlage. Die Anordnung ist strophisch und zeigt in gleicher Weise Ansätze zur da capo-Form wie Nr. 5 und 6.

13.

Fliege Würmchen!

(Dichtung von Vittori.)

Das Gedicht versetzt uns in eine idyllische italienische Nacht; ein Glühwürmchen taucht auf, welches der Liebende schnell als Boten für seine Clori erwählt. Bei ihr wird es gut aufgehoben sein, denn in ihrem Bereiche wehen sanfte Winde, die seinem Leuchten nicht schaden. Clori wird mit ihm scherzen, wenn sie es vollends finge, dann würde ihm ein Los zuteil, um das er das Würmchen beneidet, denn wie sehnt er selbst sich nach der Hand der Frau, die ihm den Pfeil ins Herz sandte!

Die Komposition des ungemein reizvollen Gedichtes steht nicht auf gleicher Höhe mit diesem, es war Vittori hier augenscheinlich mehr um eine gesanglich wirkungsvolle Schreibart mit Passagen und Trillern etc. als um Intensität des Ausdrucks zu tun. Glücklich erfunden sind eigentlich nur die ersten acht (10) Takte der Komposition, die in gleicher Weise wie bei Nr. 5, 6 und 12 als Refrain dienen. Formal ist bemerkenswert, daß wir außer der dreiteiligen Liedform auch die Variationen über gleichbleibendem Baß angewandt sehen. Die Anordnung ist, wenn wir den Kehrreim mit a, die Strophen mit b, c, d bezeichnen, schematisch dargestellt die folgende: a, b (Var. I.) a, c (Var. II.) a, d (Var. III.) a.

14.

Wohin fliegst du, Schmetterling?

(Dichtung von Vittori.)

„Wer sich in schöne Augen verliebt, dem geht es wie dem Falter, der in muntrem Spiel nach dem Licht fliegt. Je mehr er sich der Flamme nähert, desto eindringlicher lockt sie ihn zu sich; daß die Glut ihn verzehren kann, merkt er erst, wenn es zu spät ist.“[182])

In der Musik haben wir die blühende Melodik, die wir von früheren Arien her kennen; harmonisch und rhythmisch ist das Stückchen sehr einheitlich, die Anlage strophisch und der Baß, der sich gegen das Ende zu in absteigenden Sequenzen bewegt, flott geführt. Wie in den anderen Stücken sind auch hier die breiten Reimschlüsse (erweiterte Takte) charakteristisch; da Vittori in ihnen dem Zeitgeschmack huldigt, wurde nicht bei jeder Gelegenheit besonders auf sie hingewiesen.

[182]) Vgl. zur Anlage der Dichtung Nr. 4, S. 74, Anm. 166.

15.

Abschiedsweh.

(Dichtung von Vittori.)

Das Gedicht ist eine schmachtende Abschiedspoesie voll übler Sentimentalität, wie sie damals Beifall fand.

Wie bei Nr. 8 macht die Musik das meiste von der Dichtung wieder gut, die Melodik ist sehr anmutig und entbehrt des Koloraturbeiwerks; die Anordnung ist strophisch mit Refrainbildung, ähnlich wie bei Nr. 10. Bei eindrucksvollem Vortrag dürfte das Stückchen seines Erfolges sicher gewesen sein.

16.

Unwandelbare Treue.

(Dichtung von Vittori.)

Der Inhalt dieses Gedichtes ähnelt dem von Nr. 12: „Die Geliebte kann sich noch so grausam zeigen, an meiner Liebe wird das nichts ändern, denn auch der bitterste Schmerz kann meine Treue nicht zerstören; die Geliebte kann sich meinen Bitten noch so taub gegenüberstellen, ich werde doch triumphieren und meine Seufzer und mein Weinen als Lohn betrachten, der mir süß ist, denn er kommt von ihr."

Auch hier trägt die Musik glücklich zur Belebung des Textes bei; schwungvolle Melodik, lebendige Continuoführung und kurzer strophischer Aufbau vereinigen sich in dieser Arie zu einem gelungenen Ganzen.

17.

Der Türke.

(Dichtung von Vittori.)

„Wenn mich der Türke, der Räuber meiner Liebe, angreift, dann hilft keine Gegenwehr; bis in den Hafen, wo ich meine Zuflucht suchte, hat er mich verfolgt und machte mich zum Sklaven. Seinem Reich muß ich ewige Treue schwören und alle Wünsche meines Herzens zum schweigen bringen. Drum lebe wohl, goldne Freiheit!"

Der Sinn dieses Gedichtes ist wohl nur symbolisch aufzufassen, denn von einem Türkenkrieg, der dem Thema aktuelle Bedeutung beigemessen hätte, war damals nicht die Rede; warum mußte es auch gerade ein Türke sein, der einem anderen vielleicht die Liebste streitig macht?

Der Grund ist also wohl ein innerer, tiefer, und die Vermutung liegt nicht fern, daß mit Turco ein Eunuch und mit der Unterwerfung die Entmannung gemeint sein könnte; daß die armen Opfer vor dem Messer flohen, ist ebenso glaubhaft wie die Stelle „tiranno mi chiede consiglio severo ch'io giuri al suo impero eterna la

fede, ch' io ponga in oblio ogn' altro desio ch' in seno mi stà" bei anderer Auslegung kaum verständlich sein dürfte. Denn, wäre der Türke politischer Gegner, dann wäre die Stelle „pirata crudele d'amore" sinnlos, wäre er Rivale in einer Liebesangelegenheit, dann würde ihm der Betroffene niemals Treue schwören müssen.

Die Musik kümmert sich recht wenig um den Inhalt des Gedichtes, sie verläuft bei geschlossener strophischer Form und arioser Anlage in vergnügten Koloraturen der Singstimme. Trotz der frischen Melodik reicht der vokale ductus nicht an die besten Vittorischen Melodien heran.

18 a.[183])

Einst und jetzt.

(Verfasser unbekannt.)

„Ich bin nicht mehr der Alte, lasse den Kopf hängen und kümmere mich um nichts. Ich lebe von der Welt zurückgezogen und bin froh, wenn mich meine Mitmenschen in Ruhe lassen. Meinetwegen mag der Feind unser Land unterwerfen, mir ist es gleichgültig."

Die Vertonung kümmert sich glücklicherweise wenig um den Inhalt des unmusikalischen Textes, wie im vorigen Stück ist die Melodik sehr flüssig, ohne bedeutend zu sein; die ersten 11 Takte könnten vielleicht Sorglosigkeit schildern, dann folgt ein rezitativischer Teil ohne ausgeprägte Eigenart, das Anfangssätzchen bildet den Beschluß. Bei strophischer Anlage haben wir also wieder die von Nr. 5, 6 und 12 bekannte Art der dreiteiligen Liedform.

18 b.

Die Allmacht der Liebe.

(Verfasser unbekannt.)

In diesem Gedicht macht sich die Concettihascherei, die eines der beliebtesten Ausdrucksmittel jener Zeit war,[184]) deutlich geltend, es will um jeden Preis geistreich sein, und so kommt eine lange Rede mit kurzem Sinn zustande. Der Grundgedanke ist der folgende: „Man kann sich zur Liebe stellen wie man will, entgehen kann ihr niemand; auch mir, obwohl ich fast zugrunde gerichtet bin, kann sie noch zuteil werden und mich, den Armen, reich machen".

Die Komposition des Gedichtes zeigt wieder deutlich, wie die Kunst der rezitativischen Ausdrucksweise in Vittoris Arien auf weit geringerer Stufe steht als die ariose. Das Rezitativ ist durchweg im trocknen Stil der ersten Florentiner Versuche gehalten, es dient als musikalische Unterlage für 3 Strophen.

---

[183]) Die Nummer zerfällt in zwei Arien, was in dem Druck irrtümlich nicht vermerkt wurde.

[184]) Vgl. Sauer, a. a. O. S. 382 ff.

19.

Grausamkeit.

(Verfasser unbekannt.)

Hier haben wir wieder eine schmachtende Liebesdichtung im Stil der Zeit[185]) vor uns. Der Inhalt der drei Strophen läßt sich in wenige Worte zusammenfassen: „Was hast du davon, daß du mich so endlos quälst? Daß meine Liebe aufhört kannst du nicht erreichen, dagegen wird mir deine Grausamkeit noch den Tod bringen!“

Die Komposition ist ein Meisterstück und überragt die bisherigen weit; zum erstenmal fühlt man hier ein völliges Aufgehen in der dichterischen Idee. Der flehende Ton ist vorzüglich getroffen und die Sentimentalität der Worte wirkt, durch die Musik veredelt, fast gesund. Die g-moll-Tonalität, modern gesprochen, wird durch das ganze Stückchen sehr glücklich festgehalten, sehr fein wirkt das synkopisch eintretende „mancar“, ebenso der neapolitanische Sextakkord am Ende jeder Strophe. Formal enthält das Stück nichts Bemerkenswertes.

20.

Liebesweh.

(Verfasser unbekannt.)

„Ich hoffte in der Liebe mein Glück zu finden und rannte in mein Verderben. Es ist kaum glaublich, daß Liebespfeile töten können, und daß ein holder Mund Wunden zufügen kann, und doch habe ich's erfahren müssen.“ Wie auch dieser anonyme Dichter nicht ohne die üblichen Concetti auskommt, möge die folgende Stelle erhärten:

„Sperai che da due Stelle
Dolce influsso di vita a me pionesse
E m' aneggio poi ch'esse.
Sono comete (!) insidiose e felle.“

Erreicht die Vertonung auch nicht ganz die Höhe der vorigen, so gehört sie doch zu den besten unserer Sammlung; die Melodieführung ist sehr schwungvoll und der Continuo lebendig. Während die Tektonik besonders im Refrain ganz modern harmonisch anmutet, macht die rhythmische Gliederung einen durchaus geschlossenen Eindruck. Die Sospirien bei dem Wehruf zu Beginn des Kehrreims, ebenso der unmittelbar folgende neapolitanische Sextakkord wirken durchaus nicht gesucht. An jede Strophe schließt sich ein Refrain.

---

[185]) Vgl. Nr. 8 und 15.

21.

Besonnenheit in der Liebe.

(Dichter unbekannt.)

Es ist gut, wenn man mit sich zu Rate geht, ehe man liebt; oft ist eine unschöne Frau die wertvollere, denn sie weiß es zu schätzen, wenn sie einen Liebsten hat und bleibt ihm treu, während eine gepriesene Schönheit einem Manne unter Umständen nur Qual und Leiden bereitet und ihn wegen seiner Treue obendrein noch verspottet.

Vittori findet für diese beherzigenswerte Moral einen sehr frischen melodischen Ausdruck. Macht er sich vielleicht, von keiner Sachkenntnis getrübt, über sie lustig? Man könnte es bei der Baßfigur nach dem zweimaligen „amanti a consiglio" fast glauben. Diese Stelle ist übrigens die einzige in den Arien, wo die Singstimme einmal kurz pausiert. Im Übrigen enthält das strophisch komponierte Werkchen nichts, was wert wäre, als eigenartig hervorgehoben zu werden.

22.

Eine Weissagung.

(Verfasser unbekannt.)

„Ich bin ein Pechvogel. Zwei schöne Augen haben mir schon meinen Untergang prophezeit, was hilft dagegen gute Laune? Nur eines weiß ich, daß auch die wütendsten Stürme meiner Treue nichts anhaben können." Die Dichtung entspricht wieder ganz den Grundsätzen des Marinismus.

Die Musik ist im gleichen ariosen Stil wie das vorhergehende Stück gehalten; die Melodik ist recht frisch und reichliche Koloraturen geben am Schluß Gelegenheit zu virtuoser Betätigung der Singstimme. Auch finden sich (allerdings sehr rudimentäre) Ansätze die Pausenlosigkeit kurz zu unterbrechen. Die Harmonik ist an manchen Stellen sehr dürftig.[186])

23.

Ihre Augen.

(Verfasser unbekannt.)

Auch dieses Gedicht ist Liebespoesie: der Liebende ersehnt einen Blick aus den Augen seiner Schönen, um seine Schmerzen zu lindern; zum Dank dafür will er sie preisen, denn wie reich könnte ihn ihre Liebe machen! Hier wie oben Schwulst und Sentimentalität, der bedauerlicherweise die Musik nicht wie bei früheren Stücken Schranken setzt. Loreto komponiert das Stück rezitatorisch ohne rechte Linienführung in der Singstimme, so daß es recht langweilig wirkt.

[186]) Vielleicht liegen Schreibfehler vor, an denen die vorliegende Kopie sehr reich ist.

24.

Wahn.

(Verfasser unbekannt.)

„Es ist ein leerer Wahn, in Liebesangelegenheiten zu hoffen und eine glückliche Wendung vom Schicksal zu erwarten, denn die Hoffnung ist trügerisch."

Die Komposition ist melodisch sehr reizvoll, aber so auf virtuose Wirkung zugeschnitten, daß die Technik Endzweck zu sein scheint; es ist ein Vorteil, daß der in den anderen Stücken oft stiefmütterlich behandelte Continuo Ansätze zu selbständiger Gestaltung aufweist. Zur Abwechslung findet sich in einem arios gehaltenen Stück hier der C-Takt, der sonst mit Ausnahme von Nr. 5 nur in den rezitativischen Arien angewandt wurde.[187]) Die Anlage ist, unter Zugrundelegung der dreiteiligen Liedform, strophisch wie in Nr. 18 u. a.

25.

Lob der Trägheit.

(Anonymer Textdichter.)

„Die Arbeit ist eine Erfindung des Teufels, ich mag nichts mit ihr zu schaffen haben; meinetwegen mag die Welt den Fleiß ehren, meine Beschäftigung bleibt Essen und Trinken und ich lobe mir den Gesellen, der den Müßiggang erfunden hat."

In der Musik ist der übermütige Ton des Liedchens (in Moll!) gut getroffen, auch die Melodik ist sehr frisch. Jede Strophe setzt sich aus zwei viertaktigen Perioden zusammen, wodurch eine Geschlossenheit der Form entsteht, die nicht ohne Erfolg auf die Wirkung des Liedes und der mit ihm abschließenden Sammlung gewesen sein dürfte.

Fassen wir die Einzelurteile zu einem Gesamturteil zusammen, so ergibt sich folgendes Bild: Von 26 Gedichten, darunter 9 aus Vittoris Feder, sind nur 5 keine Liebesdichtungen, sondern deskriptiven und philosophischen Inhalts,[188]) ein Beweis, in wie hohem Maße Loreto Kind seiner Zeit war. Die meisten dieser Liebesgedichte sind denn auch von dem Schwulst und der Concettihascherei erfüllt, wie sie die marinistische Richtung liebte;[189]) nur ein Gedicht steht auf künstlerischer Höhe,[190]) ein anderes scheint von der Reaktion beeinflußt.[191]) Beide Dich-

---

[187]) Vgl. auch S. 71, Anm. 158.

[188]) Nr. 4, 5, 11, 18a, 25.

[189]) Vgl. übrigens zur gleichen Zeit in Deutschland die Gedichte in Form von Palmenbäumen, Pokalen etc., die „durch Letternwechsel seltsamen Anagramme und höckerigen Chronogramme auf Inschriften" (vgl. Jean Paul). S. a. Ambros a. a. O. S. 449.

[190]) Nr. 13.

[191]) Nr. 9. Vgl. Chiabrera und Testi.

tungen sind von Vittori selbst. Von den Liebespoesien sind zwei beschreibender Natur,[192]) zwei spielen auf die Kastration an.[193]) Die deskriptiv philosophischen Texte sind dichterisch genießbarer als die erotische Lyrik, dafür aber oft durchaus unmusikalisch, ein Vorwurf, der aber auch für eine große Zahl der Liebesgedichte gilt. Es war augenscheinlich damals wie heute, daß der dem innersten Wesen der Musik durchaus widersprechende Grundsatz, alles sei komponierbar, sich auch bei den älteren Komponisten Geltung verschaffte.[194])

Über die Musik ist das Folgende als Zusammenfassung zu sagen: Nach unserer Unterscheidung in die beiden Typen des Madrigals und der Arie[195]) fällt ein bedeutendes Übergewicht auf den letzteren Typus, was sehr erklärlich ist, wenn wir uns entsinnen, daß die dem Villanellenstil entstammende Arienform als Trägerin der Tradition in Rom besondere Vorliebe fand. Neunzehn Stücke sind arios komponiert, unter ihnen befinden sich die melodischsten und formal am geschlossensten; die madrigalesken Stücke sind entweder quantitativ zu lang geraten und deshalb formlos wie Nr. 1 und 2, oder im Ausdruck trocken und langweilig.

Sind die durchweg ariosen Stücke die künstlerisch wertvollsten, so sind entwicklungsgeschichtlich am bedeutendsten die, in denen beide Typen vermischt auftreten; denn allein die Verschmelzung beider Typen weist, wie wir schon bemerkten,[196]) in die Zukunft. Bei Vittori finden sich zu dieser Verschmelzung nur wenige Ansätze.[197]) Zu bemerken ist ferner, daß er die Lamentoform anwandte,[198]) und daß sich in einer Arie Ansätze zur Form der Gleichnisarie zeigten.[199]) Er steht mit der Anwendung dieser Formen ebenso wenig isoliert, wie das Vorkommen der dreiteiligen Liedform und der Variationen über einem Passacagliobaß durchaus nichts Neues, sondern ein in den meisten zeitgenössischen Werken angewandtes Stilmittel ist. Loretos Schwerpunkt liegt in seiner Melodik, einer Vorstufe zum bel canto, worin er Falconieri[200]) vergleichbar ist; wir erkannten diese Eigenschaft schon in der Galatea,[201]) es ist erklärlich, daß sie besonders einem Sänger naheliegen mußte.[202])

Daß Vittori tektonisch oder rhythmisch keine Neuerung bringt, erwähnten wir schon bei den Einzelbesprechungen; auch die Continuo-

---

[192]) Nr. 3 und 6.
[193]) Nr. 7 und 17.
[194]) Vgl. dazu die Gedichte Nr. 2, 7, 10, 11, 14, 17, 18a, 21, 22, 25.
[195]) Vgl. S. 70.
[196]) ibidem.
[197]) Vgl. Nr. 5 und 18a.
[198]) Nr. 1.
[199]) Nr. 4.
[200]) Vgl. Schmitz, Monodie, a. a. O. S. 37.
[201]) S. S. 47.
[202]) Aus dem gleichen Grunde erklären sich natürlich auch die Virtuosenmanieren in einigen Arien.

behandlung ist ganz die herkömmliche, der Baß hat eine melodische Führung nur bei ruhender Singstimme. An der Pausenlosigkeit der Cantilene hält der Komponist durchgängig fest,[203]) die vorkommenden kleinen Pausen sind nur als Atempausen zu erklären.

Sämtliche 26 Arien sind für Sopran geschrieben,[204]) die Stimme, die damals bevorzugt wurde, die Wahl von Stimmgattungen in Rücksicht auf den dichterischen Sinn, wie sie damals öfter vorkommt,[206]) scheidet deshalb hier aus. Ritornelle als Vor- oder Zwischenspiele, wie sie z. B. im libro I delle Arie von Belli (1616) schon vorkamen, enthalten die Arien nicht, ebenso verzichtet Vittori auf die Herbeiziehung konzertierender Instrumente, wie sie als frühes Beispiel des instrumental bereicherten Konzertmadrigals schon die „Sfera armoniosa" (1623) von Paolo Quagliati[207]) aufwies. Die Continuoausführung wurde wohl von Spielern der Mehrstimmigkeit fähiger Instrumente wie Laute, Chitarrone oder Theorbe, besorgt, vielleicht auch was die harmonische Ausfüllung betrifft,[208]) von einem saitenreichen Streichinstrument wie der Archiviola da lira; der effektiv notierte Baß konnte von anderen Instrumenten, wie dem Violone, gespielt werden.

Nach dem Gesagten haben wir Vittoris Arien keine allzu große Bedeutung beizumessen, wenn auch Ambros[209]) zu weit geht, wenn er von einer Enttäuschung spricht; darin müssen wir ihm aber recht geben, daß der musikalische Wert zumeist mittelmäßig ist und uns weder formell noch inhaltlich etwas auffällt, was über das damals Übliche hinausgeht.

6. Dialoghi sacri e morali. (1652).

Dialoghi sacri e morali del Cavalier Loreto Vittorij da Spoleti dedicati all' Eminentissimo Signor Card. Altieri. In Roma, per il Moneta 1652. Con licenza de' Superiori.

Wie Vittori in der Widmung an den Kardinal Altieri[210]) angibt, sind die Dialoge für das Oratorio der Chiesa Nuova verfaßt und von den bedeutendsten zeitgenössischen Komponisten in Musik gesetzt worden. In der Vorrede an die Leser bittet er die Kürze der einzelnen Dialoge zu entschuldigen, da sie sich aus der Bestimmung der Dialoge zwischen

---

[203]) Ein Rückschritt, da schon Monteverde ebenso wie Gagliano (Daphne 1603) sie aufgegeben hatten. Vgl. Riemann a. a. O. S. 187 ff.
[204]) Loreto verlangt einen durchschnittl. Umfang von c' a".
[206]) Vgl. Schmitz: „Caccini". Bl. f. Haus- und Kirchenmusik XV, 6.
[207]) Darin kommt ein Kammerduett mit obl. Solovioline vor. Vgl. Riemann, a. a. O. S. 72 ff.
[208]) ibid. S. 72.
[209]) a. a. O. S. 854.
[210]) Vgl. S. 30, Anm. 196.

zwei Predigten, als Intermezzo [211]) zu dienen entsprechend dem Gebrauche in der Chiesa Nuova, genügend rechtfertige. Ferner erbittet der Dichter bei der Beurteilung der Dichtung gütige Nachsicht, da ein Musiker und kein Poet die Verse verfaßt habe.

Dialog I.

Der Triumph Gottes.

Behandelt die Offenbarung der Majestät Gottes und die feierliche Anbetung der Gläubigen vor seinem Thron sowie das Wunder des Buches mit den sieben Siegeln und die Erscheinung des erwürgten Lammes, „welches würdig ist zu nehmen Weisheit und Stärke und Ehre und Preis und Lob.“[212]) Die Ausführung vollzieht sich durch den Testo, der den verbindenden Text singt, Johannes, der von dem Wunder berichtet sowie den Priester und den Laien, die das Lob Gottes preisen. Eine Vorzugsstelle nimmt der Chor ein, der den größten Teil strophisch singt; andere Partien wechseln in chorischer und solistischer Besetzung ab.

Der zweite Teil des Dialogs feiert das Gedächtnis der Toten und die Erlösung der im Fegefeuer schmachtenden Seelen durch das Gebet frommer Menschen. In der Hauptsache haben wir hier Chor, nur einmal wird er nach der zweiten Strophe seines Gesanges vom Testo unterbrochen

Dialog II.

Hiob.

Vittori schildert hier, meist in sehr engem Anschluß an die Bibel, die Heimsuchungen des Hiskias durch den Satan, bei denen der fromme Dulder immer standhaft bleibt. Auch die schwersten Schicksalsschläge sind nicht imstande, ihm seine Treue gegen Gott zu rauben, denn in schmerzlichster Pein kann er die Worte aussprechen: „Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen, der Name des Herrn sei gelobt!“ [213]) Die Personen des Dialogs sind neben Hiob, Gott und Satan der Bote, der Hiob jeden neuen Schicksalsschlag meldet, der Chor, der die Standhaftigkeit des Dulders bewundert und der Testo.

Dialog III.

Davids Buße.

Auch dieser Dialog ist der biblischen Geschichte entnommen; er schildert die Bußpredigt, die Nathan dem David hielt, weil dieser

[211]) „sono fatti per la musica e d'un metro proportionato ad un divoto trattenimento di breve tempo e per tramezzare due sermoni, conforme al uso del nobilissimo oratorio della Chiesa Nuova.“ Vgl. a. Schering, Orat. a. a. O. S. 28.

[212]) Vgl. Offenb. Joh. Kap. 4 ff.

[213]) „Il Signor me lo diede, esso mel toglie.“

Bath-Seba, die Frau des Hethiters Urias zu seinem Weib gemacht und ihren Mann getötet hat.[214])

Der zweite Teil behandelt dann die Buße Davids, wie sie ausgedrückt ist im 51. Psalm: „Gott, sei mir gnädig und tilge meine Sünden nach deiner großen Barmherzigkeit, denn ich erkenne meine Missetat und meine Sünde ist immer vor mir.“ Gesungen wurde der Dialog neben David und Nathan von dem Testo und dem Chor.

Dialog IV.

Die irdischen Güter.

Die allegorischen Figuren der Schönheit, der Ehre und des Reichtums treten auf, jede preist die hohe Stellung, die sie bei den Menschen einnimmt, da kommt der Tod und zeigt ihnen in düsteren Worten die Vergänglichkeit alles Irdischen, ein Kontrast, der in der Musik wirksam zur Geltung gekommen sein dürfte.

Im zweiten Teil zieht Vittori aus dem Vorhergegangenen die Schlußmoral mit den Worten:

„Si dissolve
Come polve
Nostra vita in un momento
E sranisce
E sparisce
Come nebbia incontro al vento.“

Dann richtet er an alle Sterblichen, die sich über irdische Vergänglichkeit hinwegzusetzen imstande sind, die Aufforderung:

„Verso il polo
Prendi il volo
Con devoto animo e pio
E godrai
Proverai
Vera vita in seno di Dio.“ —

Dialog V.

Die Einladung der Sinne.

Die fünf Sinne des Gesichts, Geruchs, Gehörs, Geschmacks und Gefühls treten nacheinander auf, jeder preist den Reiz, den er auf die Menschen ausübt; auf die Frage des Testo, in welchen Ländern jeder Sinn sich vorzüglich aufhalte, beansprucht der Gesichtssinn den größten Teil (vom kalten Norden bis nach Italien), der Gehörsinn entscheidet sich für Frankreich (dort hat man ein feines Gehör für canti dolcissimi.[215]), der Geruchsinn für Spanien, der Geschmacksinn für Deutsch-

[214]) Vgl. Samuel II, 11 f.

[215]) Sicher ein Kompliment für Mazarin, der sich im Jahre 1639 so sehr für die italienische Oper begeisterte. Vgl. S. 21, Anm. 139.

land — Loreto bezeugt unseren Landsleuten mit den Worten: „a lauta mensa / giorno e notte assiso stà / ciò ch'il Gusto altrui dispensa / al suo ventre accoglier fà / ed in geli di cristalli / distillando ambra e coralli / refrigerio al labro ci dà / cosi tempra il rigore / del giel natio col fervido liquore" ein etwas zweifelhaftes Lob — der Gefühlssinn entscheidet sich schließlich für Italien, das Land der Schönheit und der Liebesfreuden. Sie sprechen noch weiter, da naht die Penitenza mit grimmiger Miene und verjagt die Sinne, die in Rom, dem Ort der frommen Buße, keinen Platz finden sollen, denn dort gilt nur Gottergebenheit in dem Sinne, wie sie der fromme Papst Innocenz [216]) von den Gläubigen verlangt; außerdem: „un flagello di Dio" meint die Buße, „val più ne' cori humani che cento Sensi, allettatrici e vani!"

Dialog VI.

Das Lachen und das Weinen.

Die allegorischen Personen des Lachens und Weinens streiten miteinander, indem die eine das Leben auf Schönheit und Freude, die andere auf Vergänglichkeit und Schmerzen gegründet wissen will, Coro hört ihnen nachdenklich zu und macht hie und da Einwürfe. Schließlich einigen sich alle drei in der Einsicht, daß alle Dinge in der Welt von Gottes Ratschluß abhängen, und daß allein von ihm der Mensch Erfüllung seiner Hoffnungen erwarten kann.

Dialog VII.

Der Fall Jerichos.

Waren die drei vorhergehenden Dialoge moralisierender Tendenz, so haben wir hier wieder einen der Bibel entnommenen Stoff, nämlich die Zerstörung Jerichos durch Josua.[217]) Das Stück ist ungemein dramatisch, in erster Linie durch die sehr wirksamen Chöre, die die rächenden israelitischen Krieger darstellen, ferner durch das Auftreten des gefangenen Königs, eines Chors unschuldiger Jungfrauen und einer Mutter, die die rauhen Krieger um Schonung ihres Kindes anfleht; ein weiterer Chor ist gleich dem Testo betrachtender Natur. Die Vorgänge halten sich eng an die biblische Vorlage: auch hier ziehen die Eroberer siebenmal um die Stadt und dringen erst am siebenten Tage mit Posaunenstößen in Jericho ein, wo sie mit Ausnahme der Rahab alles, Mann und Weib, jung und alt, Ochsen, Schafe und Esel mit der Schärfe des Schwerts niedermachen. Dichterisch ist dieser Dialog bis jetzt der beste.

---

[216]) Innocenz X. (1644—1655) Pamfili. Vgl. über ihn und seine Beziehung zur Donna Olimpia Gregorovius a. a. O. S. 162 f. S. a. S. 29, Anm. 189.

[217]) Vgl. Josua, Kap. 6.

Dialog VIII.

Der schuldige Adam.

Auch hier ist der Stoff fast wörtlich der Bibel entnommen,[218]) er behandelt den Sündenfall Adams und Evas; außer diesen kommen die Personen Gottes, des Teufels, eines Engels und des Testo vor, der Chor ergeht sich auch hier wieder in nachdenklichen Äußerungen. Im zweiten Teil schildert der Dichter die Strafe, die Gott den ersten Menschen auferlegt, der Chor verkündigt die Erlösung durch den Opfertod Jesu Christi.

Dialog IX.

Die hungernde Jüdin.

Der Dialog versetzt uns in die Zeit der Eroberung Jerusalems durch den römischen Kaiser Titus (70 n. Chr.). Der erste Teil schildert die furchtbare Zerrüttung und das Elend der jüdischen Hauptstadt, welches der Chor der Juden mit Hilferufen an Gott beklagt. Im zweiten Teil ist die Hungersnot so hoch gestiegen, daß eine Mutter ihr leibliches Kind schlachtete und aß,[219]) worüber sie dann tiefe Reue empfindet und in schmerzvollen Klagen ihrem Jammer Luft schafft. Die Episode verdient insofern etwas mehr Interesse als die vorhergehenden, als Vittori hier weniger das Überlieferte schildert, als vielmehr sich bemüht, die einzelnen Charaktere der beiden Chöre und der Kindesmörderin von einander abzuheben; bei der letzteren ist er bestrebt, das rein Menschliche — um nicht zu sagen das Unmenschliche — insofern in den Vordergrund treten zu lassen als die Grausamkeit durch Reue, wenn nicht ausgeschaltet, so doch bedeutsam gemildert erscheint.

Dialog X.

Der verlorne Sohn.

Der Dichter erzählt in ziemlich breiter Ausgestaltung die Geschichte vom verlornen Sohn [219] a) als Dialog zwischen dem Vater und seinen beiden Söhnen, von denen der jüngere sich das ihm zufallende Erbe auszahlen ließ und fern über Land zog, wo er „sein Gut umbrachte mit Prassen". Der erste Teil, der die Abreise des verlornen Sohnes schildert, ist in viel ausgedehnterer Darstellung dem biblischen Original gegenüber ziemlich frei behandelt, während der zweite — die Reue des Heimgekehrten — sich zum großen Teil eng an seine Vorlage anschließt. Der Chor stimmt nach der allgemeinen Versöhnung einen Freudenhymnus an, kann aber doch nicht umhin, den andächtigen Zuhörern die folgende Lehre zu erteilen:

---

[218]) Vgl. Mose I, 2 und 3.

[219]) Der Vorfall ist geschichtlich überliefert. Vgl. Becker, Weltgeschichte. 7. Aufl. III, 262.

[219]a) Vgl. Ev. d. Lukas, Kap. 15.

„Giouentu senza freno
che lieta corri aj precipitij ai danni
e del senso gl'inganni
folle non vedi e bevi il suo veleno obediente impara
a non mai disprezzar saggio conseglio
e l'Prodigo figliuolo a te sia speglio!"

Dialog XI.

Die reuigen Sünder.

Ein Chor von Sündern tritt auf und berichtet von den Enttäuschungen, die ihnen die Lüste und Verlockungen der Welt gebracht haben. Bußfertig entschließen sie sich, nie wieder auf sündige Versuchungen zu hören und sich allein Gott und der Ausübung religiöser Pflichten zu widmen. Der Dialog wirkt durch einseitige Anwendung des Chores ziemlich ermüdend, er steht auch künstlerisch auf einer recht indifferenten Stufe.

Dialog XII.

Die Helfer der Kranken.

Ähnlich ist dieser Dialog, nur daß er durch den kindlich-naiven Geist, der in ihm wohnt, wertvoller erscheint als der vorhergehende. Im ersten Teil schildert Vittori die beruhigenden seelischen Wirkungen, die ein Priester durch Anwesenheit am Bette eines Todkranken auszuüben imstande ist. Um die Wahrheit dessen zu bekräftigen, erscheint im zweiten Teil ein sterbender Sünder, der, von einem Geistlichen getröstet, in Gott vom Leben scheidet und von einem Engelchor Verzeihung für seine Vergehen erfährt. In einem kurzen Schlußgesang wendet sich Coro an die Gläubigen mit der Aufforderung, stets auf Gott zu vertrauen, da er keinen, der seine Sünden ernsthaft bereut, den Höllengeistern überantwortet, sondern ihn von seiner Schuld erlöst und in den Himmel aufnimmt.

Dialog XIII.

Zum Advent.

Der Dialog atmet feierliche Adventstimmung, in welcher als Gegensatz zu den Kirchenliedern dieser Gattung mehr die Sehnsucht nach dem Erlöser als die Freude auf seine Ankunft zum Ausdruck kommt. Testo und zwei Chöre, von denen der eine den Heiland mit überschwenglichen Worten preist, der andere eine zerknirschte, flehende Sünderphysiognomie trägt, vereinigen sich in der Erwartung dessen, der „kommt und macht mich groß, und hebt mich hoch zu Ehren und schenkt mir großes Gut, das sich nicht läßt verzehren, wie irdischer Reichtum tut".[220]).

[220]) Vgl. das berühmte Adventslied des um zwei Jahre älteren Zeitgenossen Loretos, Paul Gerhardt. († 1676.)

Dialog XIV.

S. Lucia.

Der Herrscher von Syracus, ein geschworener Feind des Christentums, hat erfahren, daß Lucia unter keinen Umständen dazu zu bringen ist, ihrem Christenglauben abzuschwören, er stellt sie deshalb zur Rede und droht ihr, falls sie bei ihrer Weigerung verharre, mit Todesstrafe. Da alle Drohungen ihren Glauben an Christum nur verstärken — eine Versuchung des Satans weist sie stolz zurück — macht der Tyrann Ernst und läßt sie töten. Auch hier haben wir wieder zwei Chöre, der eine steht auf Seiten der Märtyrerin und beklagt ihr Geschick, der andere setzt sich aus blutgierigen Henkern zusammen, die nicht schnell genug ihr schauriges Handwerk vollziehen können.

Dialog XV.

S. Thomas.

Vittori erzählt die Geschichte vom ungläubigen Thomas, und zwar im wesentlichen der biblischen Vorlage[221]) entsprechend. Im ersten Teil schildert er, wie Thomas, der bei der Erscheinung Christi abwesend war, nicht an sie glauben will, obwohl ihm Petrus und der Chor der Jünger das Wunder wiederholt bestätigen. Im zweiten Teil erscheint dann Jesus noch einmal und stellt Thomas wegen seiner Ungläubigkeit hart zur Rede, worauf ihn dieser demütig um Verzeihung bittet. Wie in der Bibel, so scheidet auch hier Christus mit den Worten: „Selig sind, die nicht sehen und doch glauben". Der Chor beschließt mit einem Preis des Glaubens das Ganze.

Dialog XVI.

Weihnachten.

Der Testo erzählt die Weihnachtsgeschichte von der Geburt des Heilandes,[222]) ein Engelchor singt das „Gloria nell' alto a Dio, pace alla terra, all' huom vita e salute" und Coro das Lob Jesu, der zur Erlösung der Menschheit auf die Erde gekommen ist, in den Hauptzügen alles eng an das Evangelium anschließend.

Im zweiten Teil tritt Maria auf und weist in freudigem Bewußtsein ihrer Mutterschaft auf die hohe Bestimmung des Sohnes hin; ein kurzer Chor zu Ehren des Kindleins, welches so schwere Sündenlasten auf sich nehmen wird, folgt als Abschluß ihren Worten.

---

221) Ev. d. Johannes, Kap. 20, 24 ff.
222) Ev. d. Lukas, Kap. 2.

Dialog XVII.

Samson.

Der Dialog behandelt die Geschichte Simsons in reichlich ausgedehnterer Form als das biblische Vorbild.[223]) Delila forscht so lange, bis der Gatte ihr den Sitz seiner großen Kraft enthüllt, dann überantwortet sie ihn den Philistern, die einen Freudenchor anstimmen, daß ihr Gott Dagon ihnen ihren ärgsten Feind so leicht ausgeliefert hat.

Im zweiten Teil folgt dann die Rache des geblendeten Simson, der durch Niederreißen zweier Säulen den Tempel der Philister zerstört und viele seiner Feinde mit sich unter den Trümmern begräbt. Ein Preis der Allmacht Gottes beschließt den Dialog.

Wie in den anderen Stücken spricht auch hier der Testo den verbindenden Text; während der eigentliche Dialog zwischen Simson und Delila stattfindet, verhält sich Coro im Gegensatz zu dem kriegerischen Philisterchor nachdenklich reflektierend.

Dialog XVIII.

Nebukadnezar.

Testo und Chor berichten von einem „güldenen Bild", welches der König Nebukadnezar[224]) im Tal Dura der Landschaft Babel hat errichten lassen und was er bei Todesstrafe anzubeten befahl. Alles strömt herbei, um dem König Gehorsam zu bezeugen, nur drei hebräische Jünglinge[225]) weigern sich, als gläubige Juden, dem heidnischen Götzenbild Ehrfurcht zu zollen, ein Verhalten, dem Coro bewundernd zustimmt. Die Widerspenstigen werden vor Nebukadnezar geführt und von ihm, da sie bei ihrer Weigerung verharren, in den Feuerofen geworfen, wo sie, ohne von den Gluten versengt zu werden, einen Lobgesang zu Ehren Jehovas anstimmen,[226]) der mit den folgenden Worten schließt:

„E noi pur ch' infra gl' ardori
siam quai rose infra le brine
le sue glorie alte e divine
inalziamo a' sommi Cori.
Si dia gloria al Re superno
si dia lode al figlio eguale,
e lo spirito immortale
si glorifichi in eterno." —

Dialog XIX.

Das jüngste Gericht.

Der Dichter versetzt uns an den Tag des Weltgerichtes, welches Gott festgesetzt hat zur Trennung der Frommen von den Sündern, an

[223]) Vgl. Buch der Richter, Kap. 16.
[224]) Vgl. Buch Daniel, Kap. 3.
[225]) Sadrach, Mesach und Abed Nego.
[226]) Vgl. apokryph. Bücher Nr. 12 f.

einen Tag, von dem Christus prophezeit hat:[227]) „Sonne und Mond werden den Schein verlieren und die Sterne werden vom Himmel fallen; und alsdann wird erscheinen das Zeichen des Menschensohnes im Himmel. Und alsdann werden heulen alle Geschlechter auf Erden und werden sehen kommen des Menschen Sohn in den Wolken des Himmels mit großer Kraft und Herrlichkeit. Und er wird senden seine Engel mit hellen Posaunen und sie werden sammeln seine Auserwählten von den vier Winden, von einem Ende des Himmels zum andern.“ Im zweiten Teil findet das Gericht statt; während die Sünder verdammt und der Hölle überantwortet werden, nimmt Gott die Gläubigen zu sich in den Himmel, der Chor preist sie selig.

Dialog XX.

Der Triumph der Palmen.

Im ersten Teil schildern Coro und Testo den Einzug Christi in Jerusalem am Palmsonntag: „Viel Volks breitete die Kleider auf den Weg, die andern hieben Zweige von den Bäumen und streuten sie auf den Weg.“ [228]) Im zweiten Teil nimmt Jesus im Vorgefühl seines tragischen Geschickes Abschied von seiner Mutter, die ihn mit gebrochenem Herzen von sich scheiden sieht; was helfen hier die Tröstungsversuche des Chors! Marias Schlußgesang atmet tiefe Wärme der Empfindung.

Am Ende der Sammlung finden sich noch zwei Gedichte unabhängig von den Dialogen; das eine richtet sich an „das allerheiligste Kreuz“, das zweite an „den gekreuzigten Christus“. Inhaltlich sind es lediglich Devotionspoesien, ohne künstlerische Bedeutung, weshalb es genügt, ihr Vorhandensein festzustellen.

Nachdem wir die Dialoge im einzelnen auf ihren Inhalt hin untersucht haben, bleibt uns nun noch die Aufgabe, sie auf ihre entwicklungsgeschichtliche Bedeutung hin zu prüfen. Ohne lange vergleichen zu müssen, finden wir als formales Vorbild Gio. Francesco Anerios „Teatro armonico spirituale“ aus dem Jahre 1619, [229]) ein Werk, das sich auch inhaltlich in mancher Hinsicht mit Vittoris Dialogen deckt.[230]) Wie bei unserem Künstler beruht schon bei Anerio die „poetische Gestaltung auf einer Mischung von erzählenden, lyrischen und dramatischen Elementen.“ Die meisten Dialoge beginnen mit einer vom Testo ausgeführten Erzählung der Vorfabel, deren Kenntnis, um das Folgende zu verstehen, unentbehrlich ist; der Dialog selbst setzt sich, wie wir uns erinnern, aus einer „mehr oder weniger frei paraphrasierenden“ Darstellung

---

[227]) Vgl. Ev. d. Matthäus, Kap. 24, 29 ff.
[228]) Vgl. Ev. d. Matth. Kap. 21, 8 ff.
[229]) Vgl. Schering, Orat. a. a. O. S. 42 ff.
[230]) Vgl. Anerios Dialoge: „Dialogo delli tre fanciulli“, „Adam und Eva“, „Der verlorene Sohn“ mit Vittori Nr. 18, 8 und 10.

des Bibelwortes zusammen, der Chor greift handelnd ein, oft liegt der Schwerpunkt auf den Chören,[231]) eine Tatsache, welche die Dialoge zu „Mustern für die spätere Literatur des Chororatoriums“ stempelt.[232]) Ein sehr wichtiger Zug, der nicht nur den spezifisch moralischen, sondern auch den geistlichen Dialogen Loretos eigen ist und den wir schon in den Schlußchören Gio. Fr. Anerios finden, ist die Betonung der erzieherischen Endabsicht. Wie Schering richtig sagt, teilt sich der Inhalt der Dialoge in einen „ideellen, zur Phantasie sprechenden“ und einen „reellen an den Verstand appellierenden“ Teil, ein Brauch, der auf die alte kirchliche Bekehrungstechnik[233]) zurückzuführen ist und der in den Prosaoratorien und Dialoglauden nicht üblich war.[234])

Müssen wir Vittoris Dialogen nach dem Gesagten trotz ihrer Abhängigkeit von biblischen Stoffen einen guten Teil poetischer Selbständigkeit zugestehen, ihr dichterischer Wert ist doch äußerst gering; wenn wir ferner bedenken, daß die Komposition der Dialoge höchstenfalls nur zu einem kleinen Teil von ihm herrührt,[235]) so ist seine künstlerische Leistung bei diesem Werk, selbst wenn wir dem Charakter der Dialoge als ausgesprochene Gelegenheitsstücke Rechnung tragen,[236]) nicht eben eine große. Ihr formaler Wert ist indessen unstreitig groß, denn sie sind ein wichtiger Markstein auf der Brücke zwischen Anerios „Teatro“ und den schon „Oratorio“ bezeichneten „S. Tommaso“ und „Il giorno di Resurretione“ Marco Marazzolis einerseits und der „Deborah“ (1656) A. Spagnas andererseits.[237])

Was die Art der Darstellung betrifft, so weist das Auftreten des Testo auf konzertmäßigen Vortrag hin.[238]) Wie wir schon bei den Einzelbesprechungen hervorhoben, sind Vittoris Dialoge durchweg zweiteilig, so war es bei Neri üblich gewesen[239]) und so wurde es, allerdings aus anderen Gründen,[240]) später allgemein gebräuchlich.[241])

---

[231]) Vgl. Anerios „Bekehrung Pauli“ (Schering, a. a. O. Anh. S. 3 ff.) und Vittori Nr. 1, 7, 13, 17.

[232]) Vgl. Schering, a. a. O. S. 45.

[233]) Die Kunst des „promovere et conservare peccatorem.“

[234]) Vgl. Schering, a. a. O. S. 48.

[235]) Vgl. die Widmung an Altieri.

[236]) S. die Vorrede.

[237]) Vgl. Schering, a. a. O. S. 51.

[238]) Die Testopartien waren mitunter auch mehrstimmig komponiert (vgl. die Motettenpassion), was erwünschte Gelegenheit gab, die Stücke „weihevoll polyphon“ anzufangen. Vgl. Schering, a. a. O. S. 59.

[239]) Daß die Chiesa Nuova (s. Widmung) Neris Gebräuche fortsetzte, ist leicht erklärlich, wenn wir uns entsinnen, daß an ihrer Stelle früher die Kirche Sa. Maria in Vallicella stand, in der N. seine Übungen abhielt.

[240]) Vgl. Schering a. a. O. S. 52 f.

[241]) Vgl. J. S. Bachs Arnstädter Osterkantate, von der die „prima parte“ vor, die „seconda parte“ nach der Predigt musiziert wurde (s. Wolfrum: a. a. O. S. 46 f.), ferner Buxtehudes „Abendmusiken“.

7. La Troja rapita. (1662.)

La Troja Rapita, poema giocoso del Cavalier Loreto Vittori da Spoleto, dedicato al serenissimo Gran Duca di Toscana Ferdinando II° in Macerata per li Grisei e Giuseppe Piccini. MDCLXII con Licenza dei S. S. Superiori.

In der Widmung an den Großherzog von Toskana bemerkt Vittori, daß das Werk in früherer Zeit entstanden sei, als er sich neben der Musik noch rein dichterisch betätigte;[242]) der Verfasser rechnet darauf, daß vorliegende Verse dem Fürsten, der seinen Gesang stets gern gehört habe, eine kleine Freude bereiten.

In einer Vorrede entschuldigt sich der Verleger bei dem Leser für die unterlaufenen Druckfehler, und betont — ein Zeichen für die strenge Zensur — daß Worte wie „fato", „fortuna", „Paradiso", „divino" und „Angelico" in gut katholischem Sinn gebraucht sind, daß ferner in der Besprechung mancher Laster keineswegs bestimmte Personen gemeint wurden.

Dem Werk gehen zehn Gedichte voraus, die sich alle lobend, z. T. sogar begeistert, über das Stück äußern; Verfasser sind der Canonicus Transalico, Mario Ceuli, Domenico Andreoni, Cesare Colonna, Antonio Caracci, zwei Anonymi und der uns von früher bekannte Giovanni Lotti;[244]) die Gedichte sind ein deutliches Zeichen dafür, welcher Achtung sich der alternde Loreto in gewissen Kreisen erfreute.

Gesang 1.

Nach einer kurzen Andeutung, worum es sich in dem vorliegenden Werk handelt, die Kämpfe zweier Städte wegen einer geraubten Sau, nach einem Anruf an Pasquino[245]) und einer nochmaligen Widmung an Ferdinand II beginnt die Handlung.

Ligurio von Cantalice hat in Rieti[246]) ein fettes Mastschwein geraubt, worüber bei den Bestohlenen große Empörung entsteht; besondere Umstände veranlassen das Eingreifen der Römer: der Kapitän Fagiuola ist nämlich, angeblich wegen vom König von Neapel erduldeter Ungerechtigkeiten, nach Rom geflohen, wo er mit großer Begeisterung aufgenommen wurde; der tatsächliche Grund seines Kommens bestand aber darin, daß er den Grafen v. Vito, der von Neapel als Verräter flüchtig ging, hier ausfindig machen sollte. Es gelingt ihm denn auch, diesen durch List zu fangen und nach Neapel zurückzubringen, was in Rom solchen Aufruhr hervorruft,

---

[242]) S. S. 30.

[241]) Vgl. S. 37 und 57. Über die anderen Namen sind wir nicht imstande Näheres zu berichten.

[245]) Ein römischer Schuhmacher (um 1500), der die Lächerlichkeiten und Schlechtigkeiten seiner Zeit, vorzugsweise aber das sittenlose Treiben der Geistlichkeit verspottete; in Anbetracht des satirischen Gehaltes seiner Dichtung ernannte Vittori den Pasquino zu seinem Patron.

[246]) Ein Städtchen südlich von Spoleto, unweit davon liegt Cantalice. Heute verkehrt noch die Post (in 2 Stunden) von Rieti über Lugnano nach Cantalice.

daß der zwischen beiden Städten schon bestehende Haß hierdurch auf das heftigste geschürt wird. Die Römer beschließen demzufolge nach längerer Beratung, sich dadurch für den Raub Vitos an Fagiuola, dem Heerführer der Cantalizier, zu rächen, daß sie für Rieti Partei ergreifen und ein Heer gegen Cantalice rüsten.

Gesang 2.

In Rieti und in Cantalice werden alle Vorbereitungen für den drohenden Krieg getroffen. Die römischen Soldaten kommen in Rieti an und präsentieren sich zur Freude des Gouverneurs als Verbündete, dann wird eine Parade der gesamten Truppen vor dem Oberbefehlshaber Canali veranstaltet, deren satirisch-humoristische Schilderung, mit Spitzen gegen das römische Volk und die Geistlichkeit, aber auch mit einem Lob auf die Tüchtigkeit spoletinischer Krieger,[247]) den größten Teil des Gesanges ausfüllt.

Am Schluß erfahren wir, daß der König von Neapel seinerseits den Cantaliziern Truppen zur Hilfe versprochen hat.

Gesang 3.

Nach einem Vergleich mit den Kämpfen um Ilion[248]) beginnen die Feindseligkeiten; die Cantalizier wagen als erste einen nächtlichen Ausfall, ihre Heldenhaftigkeit schwindet aber schnell beim Anblick einiger Katzen, deren Augen sie für feindliche Wachtlichter (!) halten. Die übrigen Scharmützel verlaufen nicht viel ergebnisreicher, die Bemühungen des römischen Hauptmanns Bozzetti, der sich Cantalices auf dem Wege der List zu bemächtigen versuchte, bleiben fruchtlos, obwohl ihm in dem zum Sekretär ernannten Orsatto — er war von Beruf Hausknecht (!) — ein sicher wertvoller Verbündeter gesandt wurde. Auch bei der Schilderung der weiteren Zusammenstöße, dem Duell zwischen Colella und Fagiuola, wobei der erstere verwundet wird, sowie der Gefangennahme mehrerer Cantalizier waltet in erster Linie der Humor.

Als die Rietiner unter Orsatto schließlich den Feinden arg zusetzen, macht Alfons von Neapel ernst und sendet ihnen eine Hilfstruppe.[249]) Ein Preis der Macht des Geldes beschließt den Gesang.

Gesang 4.

Ligurio, der Räuber des Mastschweins, empört sich jetzt, weil fremde Männer zur Verteidigung seiner Heimat herbeigeholt werden mußten, wird aber von einem alten Zauberer beruhigt und aufgefordert, auch seinerseits mit Hilfe eines Wunderschwertes mitzukämpfen. Ligurio folgt diesem Rat und es gelingt ihm, während Fagiuola mit den von Alfons gesandten spanischen Hilfstruppen nichts ausrichten kann, die Rietiner zurückzujagen; einige, darunter einen Römer, verwundet er mit seinem Schwert.

---

[247]) Loreto glaubte es seiner Vaterstadt schuldig zu sein.

[248]) Die Ursache dazu liegt natürlich in der Doppeldeutigkeit des Wortes Troja = 1. Ilion, 2. das Mastschwein.

[249]) Vgl. Ges. II.

In Rieti werden die Verwundeten bejammert und beweint, was Canali veranlaßt, die römischen Subsidien zu größerer Tapferkeit anzuspornen, indem er sie auffordert, lieber die Großtaten ihrer Vorfahren nachzuahmen als mit ihnen zu prahlen; wie großen Respekt er übrigens vor den Cantaliziern und besonders der spanischen Hilfstruppe, die sich selbst „stuolo della morte“ nennt, hat, beweist sein weitschweifiges Gesuch an den römischen Senat, ihm neue Verstärkungen zukommen zu lassen.

In Cantalice wird währenddessen eine Parade der gesamten Truppen abgehalten, wobei der Dichter wieder keine Gelegenheit versäumt, witzige Randbemerkungen zu machen.

Gesang 5.

Während den Rietinern auch noch französische Hilfe in Aussicht gestellt wird, plant Ernando seinen Adoptivvater, den Römer Buttifarre, der beim letzten Zusammenstoß von den Cantaliziern gefangen worden war, zu befreien. Er verkleidet sich als Mädchen und gibt sich dem feindlichen Befehlshaber gegenüber als Schwester Ernandos aus, der von dem römischen Kapitän Bozzetti als spanischer Spion widerrechtlich gefangen worden sei und nur von Buttifarre befreit werden könne; deshalb möchte er diesen freilassen.

Seine Bitte findet Erhörung, obwohl durch Ernandos einstige Geliebte, Delinda, die verkleidet von Spanien gekommen war, um ihn zu suchen und die ihn nun erkennt, seine wahre Gestalt entdeckt wird; Buttifarre geht nach Rieti zurück und will sich gleich an Bozzetti wegen der angeblichen Gefangenhaltung Ernandos rächen. Ein Duell zwischen beiden wird, da sich alles als Mißverständnis klärt, verhindert.

Gesang 6.

Die Franzosen kommen nach Rieti; nachdem alles zum Angriff gegen Cantalice vorbereitet ist und der Zauberer diese von dem Plan der Rietiner verständigt hat — zwischen Ligurio und Fagiuola kommt es im cantalizischen Lager zu einem Rangstreit — beginnen die Kämpfe, bei denen sich natürlich beide Parteien an Tapferkeit gegenseitig übertreffen wollen. Der Kampf verläuft aber wie die vorhergehenden sehr unblutig, das Erreichte steht in komischem Gegensatz zu dem beiderseitig verstärkten Truppenaufgebot und den prahlerischen Worten, die kein Ende nehmen wollen.

Buttifarre verwundet Delinda, die, wie wir wissen, mit Ernando in Cantalice war und nun auf dieser Seite mitkämpft;[250]) bei Ernandos Aufschrei meint nun Buttifarre, er habe diesen selbst getroffen und gar getötet, weshalb er nach allen Regeln der Kunst in Ohnmacht sinkt. Ernando seinerseits hört nicht auf in herzzerbrechender Klage die Verwundung seiner Geliebten zu beweinen, eine Tatsache, die denn auch die heldenmütigen Rietiner zu sofortigem Rückzug veranlaßt.

Gesang 7.

Die Gegner schließen aus diesem Verhalten, daß Rieti kampfesmüde sei und treffen in Neapel Vorbereitungen zu einer großzügigen Siegesfeier, was Vittori zu

[250]) Das ist nicht wenig charakteristisch für die Logik der Begebenheiten.

nachdenklichen Betrachtungen über menschlichen Dünkel und Eitelkeit anregt. Wie sehr sich die Cantalizier über die wahre Lage getäuscht haben, lehrt im folgenden ein neuer Ausfall der Rietiner, der für sie so erfolgreich verläuft, daß die Spanier aus Rache den Grafen Vito hinrichten.[251]) Der Römer Buttifarre ist inzwischen immer noch trostlos in dem Glauben, seinen Sohn ermordet zu haben, der Zauberer verschafft ihm endlich Aufklärung[252]) und erzählt ihm außerdem die Sage von dem jungen Hirten Velino, der seine Liebe zu einer schwarzen Nymphe nicht erwidert fand und sie deshalb von Cupido in den Fluß Nera verwandeln ließ; ihn selbst ergriff dann wegen seiner Grausamkeit Reue, und seine Tränen bilden den heute noch unter dem Namen Cadutta delle Marmore berühmten Wasserfall, der in die Nera mündet.[253]) Auch bei dieser Erzählung finden sich zahlreiche Glossen, die der Dichter als Satire gegen die Schwarzkunst einstreut.

Gesang 8.

Auf dem Heimweg kehrt Buttifarre bei einem Einsiedler ein, der ihm seine Lebensschicksale erzählt; daß diese mit Loretos Geschichte identisch sind, also eine kleine Autobiographie unseres Künstlers darstellen, erwähnten wir schon im biographischen Teil unserer Ausführungen.[254])

Das Haus des Einsiedlers verlassend findet Buttifarre ein als Krieger verkleidetes Mädchen, die Tochter des spoletinischen Befehlhabers Corrado de Trinci, die auf der Suche nach ihrem Liebsten ist; der Römer verspricht, nachdem er das Mädchen bei einer Bauernfamilie zurückgelassen hat, ihr den Verlorenen zurückzubringen. Die Kämpfe finden mit der gleichen „Intensität" ihren Fortgang; zwischen drei Franzosen, zwei Römern und drei Spaniern und zwei Italienern finden Duelle statt, die mit der Gefangennahme Fagiuolas endigen. Am Schluß sendet der Zauberer einen gewaltigen Sturm, der die noch weiter Kämpfenden zum Aufhören zwingt.

Gesang 9.

Nach einer neuen Beratung im cantalizischen Lager, wie man den Feind am besten schlagen und Fagiuola befreien könne, rät der Zauberer die Kämpfe vorläufig abzubrechen und einen Waffenstillstand zu schließen; ein Geist, den der Magier wegen des Ausgangs der Streitigkeiten befragt hat, prophezeit den Rietinern Sieg. Indessen kommt es auch nach Beendigung des Waffenstillstandes noch zu keiner endgültigen Entscheidung; beide Parteien stoßen, erheblich verstärkt, aufeinander, Buttifarre, der sich eben noch der jungen Elisa angenommen und ihr den Geliebten zugeführt hatte,[255]) wird von Cantaliziern, Ligurio, nachdem er mehrere Gegner getötet hatte, von den Rietinern gefangen genommen, letzterer, als der „verruchte Mörder" des

---

[251]) Vgl. Ges. I.
[252]) Vgl. Ges. VI.
[253]) Die Nera und der in sie mündende Velino finden schon frühzeitig Erwähnung bei Schriftstellern; vgl. Cicero, ad Att. IV, 15; Vergil, Aen. VII, 517 u. Tacitus, Ann. I, 79. Die Sage ist vielleicht Vittoris Erfindung.
[254]) S. S. 15 f. und 30.
[255]) Es kommt dann zu einer wiedersehensfreudigen Liebesszene. Vgl. Ges. VIII.

Mastschweins und Urheber des Kampfes, wird dann aus Rache hingerichtet. Während die andern heftig weiterkämpfen, ist Buttifarre glücklich, seinen Ernando mit Delinda in Cantalice endlich wiederzufinden, was ihn seine nochmalige Gefangenschaft vergessen läßt.

Gesang 10.

Die Cantalizier wagen vor Tagesanbruch einen neuen Angriff auf das feindliche Lager, werden aber trotz heftiger Gegenwehr zurückgeworfen, dagegen gelingt es Fagiuola und Gambatorta nach Überlistung der rietinischen Wache mit Hilfe eines Landsmannes aus der Gefangenschaft zu entwischen. Unterwegs finden sie Elisa sowie ihren Bruder und ihren Geliebten und wandern gemeinsam nach Cantalice zurück. Währenddessen kommt zwischen dem Papst Eugen IV. und Alfons von Neapel ein Übereinkommen zustande, demzufolge beide ihre gegenseitigen Rechte wieder anerkennen; da ihre Verbündeten miteinander Frieden schließen, sträuben sich auch die Rietiner und Cantalizier nicht länger, sich zu einigen. Die Cantalizier geben sich mit der auferlegten Buße: als Ersatz für den Diebstahl jedes Jahr am 1. Mai den Rietinern ein fettes Mastschwein zu senden, zufrieden. Mit einem feierlichen Gottesdienst, bei welchem Elisas Vermählung stattfindet, wird der Friedensschluß festlich begangen; damit schließt das Werk.

Was die geschilderten Begebenheiten betrifft, so gehen sie — mit Ausnahme des geraubten Schweines — auf historische Tatsachen zurück, die, wie Belloni nachgewiesen hat,[256]) allerdings stark vermengt wurden; Streitigkeiten zwischen Rieti und Cantalice, die nicht weniger als 134 Jahre dauerten (von 1437 bis 1751), haben tatsächlich stattgefunden. Die Bundesgenossenschaft des Papstes Eugen IV. ist demnach chronologisch möglich,[257]) nicht aber seine Teilnahme am Friedensschluß, ebenso wenig die Mitwirkung von Alfons v. Neapel[258]) als Verbündeten der Cantalizier.

Indessen kommt es uns hierbei weniger auf Genauigkeit der historischen Tatsachen an, als vielmehr darauf, ob die Handlung als solche in sich geschlossen ist und ob ein Ereignis konsequent das andere bedingt; wir können keines von beiden leugnen, und der leise Tadel, den Belloni in dieser Beziehung durchblicken läßt, erscheint deshalb ebenso ungerecht wie sein Vorwurf, die Troja entbehre der Komik. Wirklich geistreiche Episoden sind nicht vorhanden, es wäre aber wohl auch verfehlt, sie in einem Werk, das sich anspruchlos „poëma giocoso“ nennt, zu suchen; komische Stellen finden sich dagegen, selbst wenn wir von den Vergleichen der Rietiner mit den Römern und der Cantalizier mit den Ilionkämpfern absehen, sehr häufig, insofern wir unter Komik nämlich das verstehen, als was sie immer definiert wurde, als Kontrast einer Kleinheit mit dem vorgestellten Großen.

---

256) a. a. O. S. 190.
257) Eugen regierte von 1383—1447. Vgl. Chledowski a. a. O. S. 61 ff.
258) Alfons II, König v. Neapel und Sizilien, regierte v. 1494—95.

Die Tatsache, daß gerade ein Mastschwein die unschuldige Ursache erbitterter Kämpfe wird, ist insofern nicht Loretos eigene Erfindung, als ihm das komische Heldengedicht Tassonis „La Secchia rapita“ [259]) hierbei sicher zum Vorbild diente. Bei Tassoni [260]) gibt nämlich ein geraubter Eimer den Anstoß zu heftigen Kämpfen zwischen Bologna und Modena, die deshalb höhere Bedeutung gewinnen, weil sich Friedrich II. und Enzio als Verbündete beteiligen. Die „Schlachten“ verlaufen ungefähr in der gleichen Weise wie bei Vittori, Tassonis Werk macht aber insofern einen bedeutenderen Eindruck, als hier durch tiefere Charakteristik eines großen Personenapparates (es wirken auch Götter mit) und feinere Ausarbeitung der einzelnen Situationen die Wirkung auch in Bezug auf Komik eine viel größere sein muß. Kleine Anspielungen finden sich in beiden Werken häufig, bedauerlich ist, daß sie uns zum größten Teil unverständlich sind. Das Lob, welches Carducci [261]) der „Secchia rapita“ spendet, indem er den Stil „abwechslungsreich und lebendig“ und die Erzählung, „flott und frisch“ nennt, können wir für Vittori insofern nicht unterschreiben, als der Fortgang in seiner Langatmigkeit selbst ein hohes Maß epischer Breite häufig überschreitet. Dagegen können wir ihm wie Tassoni eine „leichte und in verschiedene Töne ausklingende Führung der Oktave“ [262]) nachrühmen.

8. **Le Zitelle Cantarine.**[263]) (1663.)

LE ZITELLE CANTARINE. Comedia del Signor Cavaglier Loreto Vittori da Spoleto all'illustrissima Signora, La sig. Contessa Margarita Tarachia dalla Rovare in Genova MDCLXIII. Per Pietro Giovanni Calenzani. Con licenza de' Superiori ad istanza di Gregorio e Giovanni Andreoli, librari in Roma.

Personenverzeichnis.

Cicia, Betta } junge Mädchen.
Camilla, ihre Mutter.
Pompilio, ein Alter.
Don Fabricio, ein Neapolitaner.
Floridoro, Poët.
Giacinto, Musiker.
Guido, ein Barbier.
Trappolino, der Page Floridoros.
Delia, die Magd Camillas.
Benigno, der Diener des Pompilio.
Seiamuel, ein Jude.
Diener.

---

[259]) Mit Einl. v. G. Carducci neu herausgegeben Florenz 1861. Vgl. a. Baumgartner, a. a. O. S. 458.
[260]) Vgl. Belloni, a. a. O. S. 168 f. Vossler, a. a. O. S. 116.
[261]) Vgl. Anm. 259.
[262]) Wie die „Secchia rapita“ ist die „Troja“ in Stanzen (ottave rime) geschrieben.
[263]) Vgl. S. 30 f.

Das Stück spielt in einem Zimmer ebener Erde mit einer Türe und einem Fenster nach der Straße zu; auf beiden Seiten andere Zimmer.

Im Prolog tritt Natur und Kunst auf; aus ihrer Unterredung entsteht ein Wettstreit, welche von beiden für die Erde und die Menschen ein wertvolleres Gut bedeutet. Die Natur hebt hervor, daß ohne sie überhaupt nichts entstehe, die Kunst betont dagegen, daß die Gaben der Natur erst durch sie veredelt Wert hätten, schließlich einigen sie sich, daß wirklich Großes nur durch ihre Vereinigung entstehen kann. Sie beschließen, auf die Singmädchen gemeinsam zu wirken, indem die Natur ihnen Schönheit, die Kunst Klugheit verleiht.

I. Akt.

Camilla beklagt ihr Geschick und das ihrer Töchter; seit ihr Gatte gestorben Sz. 1
ist, wollen die Sorgen ums tägliche Brot kein Ende nehmen. Der Barbier Guido kommt und sucht sie zu trösten, den Verlust ihres Gatten soll sie sich nicht zu sehr zu Herzen nehmen, der sei doch nur ein liederlicher, betrügerischer Kumpan gewesen, an dem sie herzlich wenig verloren habe. Das Geschäft könne sie auch allein weiterführen und ihre Töchter würden, wenn sie als Sängerinnen ausgebildet wären, viele vornehme Leute anlocken. Camilla hat kein rechtes Vertrauen, für die Mädchen den geeigneten Lehrer finden zu können, einen alten mag sie wegen seines schulmeisterlichen Wesens nicht, ein junger, meint sie, wird sich eher in sie verlieben, als ihnen etwas beibringen und bei einem Kastraten ist das doppelt zu befürchten. (!) Indessen zerstreut Guido alle ihre Bedenken; sie solle sich nur auf ihn verlassen, er werde schon einen geeigneten Mann zu finden wissen. Während er auf die Suche geht, soll Camilla den Töchtern beibringen, wie sie sich vornehmen Herren gegenüber zu verhalten haben.

Camilla befolgt seinen Rat und teilt Betta und Cicia ihren Entschluß Sz. 2
mit, sie zu Sängerinnen ausbilden zu lassen; eine gleich angestellte Stimmprobe fällt für Cicia günstig aus, was Camilla veranlaßt, den Töchtern von ihren eigenen Gesangstudien zu erzählen, die sie bei Antonio Granati gemacht hat. Bemerkenswert ist, daß sie unter den von ihr gesungenen Liedern auch Vittoris „Vedermi fra catene“[264]) erwähnt, der Dichter sich also hier selbst zitiert. Im übrigen erteilt Camilla reichlich Ratschläge im Verhalten Männern gegenüber — sie sollen immer verliebt scheinen, sich aber nie verlieben — außerdem last not least in Toilettegeheimnissen. Am Schluß ermahnt sie die Töchter bescheiden zu sein, denn: „Zitella modesta è come rosa in bel giardino.“

Cicia singt ein Liebeslied, das hören Guido und Pompilio und treten ins Sz. 3
Zimmer; beide sind sehr entzückt von dem Wohllaut ihrer Stimme, Pompilio ist aber vornehmlich von den körperlichen Reizen des Mädchens eingenommen und beschließt in der Maske eines Wohltäters, der ihr das Studium bezahlen will, sie sich zu eigen zu machen. Camilla ist entsetzt, ihre Tochter in der Gesellschaft eines fremden Mannes anzutreffen, wird aber von Guido, der die „reinen“ Absichten seines Genossen

264) S. Arie Nr. 10, S. 77.

rühmt, allmählich überzeugt und erklärt sich mit dem neuen Mäcen einverstanden. Als die beiden fort sind, lacht sie sich über den verliebten Alten ins Fäustchen.

Trappolino, der Page Floridoros, tritt ohne anzuklopfen ins Zimmer, weshalb ihn Betta zur Rede stellt und schilt; er erkundigt sich, wer der Besuch gewesen sei, der eben fortging und preist seinen Herrn, der sie durch Geld — am Anfang der Szene erfahren wir, daß er keines mehr hat — reich belohnen würde, wenn sie sich ihm gefügig zeige. Da ihn Betta verlacht, wird Trappolino handgreiflich, sucht aber schnell, von den Verwünschungen des Mädchens, die ihre Mutter zu rufen droht, verfolgt, das Weite.

Der unermüdliche Guido hat in dem Musiker Giacinto einen Gesanglehrer aufgetrieben, der sich nach einem Loblied auf seine Methode bereit erklärt den Unterricht bei den Mädchen zu übernehmen. Camilla ruft ihre Töchter, zuerst singt Betta allein, dann mit Cicia zusammen; gerade bittet Giacinto, dem die Stimmen gefallen, die beiden Mädchen fortzufahren, da kommt Floridoro und fragt, ob hier keine Zimmer zu vermieten seien. Das stellt sich natürlich als Irrtum heraus, Floridoro bittet aber trotzdem dableiben zu dürfen, „da ihn der Gesang interessiere". Betta und Cicia lassen sich durch die Anwesenheit der beiden nicht einschüchtern und singen noch einmal zur Bewunderung und Freude des Gastes, der im weiteren Verlauf der Gesellschaft eine selbstgedichtete, die Schönheit seiner Auserwählten preisende Liebespoesie vorträgt. Es kommt zu kleinen Anspielungen, bis plötzlich die Unterhaltung durch Pompilio unterbrochen wird.

Der ist natürlich eifersüchtig, daß man ihn nicht zu der interessanten Unterhaltung miteingeladen hat, Camilla beruhigt ihn aber mit der Versicherung, nur er und seine Wohltaten seien der Inhalt ihrer Gespräche gewesen und geht mit ihm in ein Seitenzimmer, da er sie allein zu sprechen wünscht. Giacinto und Floridoro verabschieden sich währenddessen von den Mädchen, die sie auffordern, doch bald wiederzukommen; auf dem Wege gestehen sie sich gegenseitig, daß Giacinto Betta und Floridoro Cicia liebt und sie beschließen, alles daran zu setzen, um die Mädchen zu gewinnen und Pompilio zu beseitigen. Floridoro ergeht sich dabei über die schlechte Finanzlage der Poeten und jammert über den dekadenten Geschmack und die „Concettifreudigkeit" des Publikums.

Camillas Dienerin, Delia, hat an der Türe gelauscht, was ihre Herrin mit Pompilio zu reden hat, sie macht sich in witziger Art über den eifersüchtigen Alten, der doch nie bei den Mädchen etwas erreichen wird, lustig.[265])

Durch Benigno, den Diener Pompilios, erfahren wir Näheres über den unsittlichen Lebenswandel des lüsternen Alten; Guido hat jetzt in seinem Auftrag einen Juden und Dienstleute mitgebracht, die das Zimmer mit Portieren versehen, Tische, Stühle und einen Schrank aufstellen, kurz alles für die Mädchen neu herrichten. Daß dabei manch derber Witz und manche Zote seitens der im Dialekt redenden Dienstleute fällt, ist wegen der Rolle, die Pompilio spielt, leicht erklärlich. Während Pompilio selbst noch einige Anweisungen erteilt, äußert sich Camilla über die Ausschmückung ihres Zimmers sehr zufrieden, Benigno bedauert, nachdem er mit den Dienstleuten den Lohn vereinbart hat, seinen Herrn, der sein ganzes Vermögen für die Weiber hinauswirft. Damit schließt der Akt.

---

[265]) Vgl. S. 52 Anm. 86.

II. Akt.

Betta sitzt am Cembalo und übt an einem Lied, da kommt Giacinto und die Stunde beginnt, indem er vorsingt und sie das gleiche wiederholt. Die ernste Arbeit dauert aber nicht lange, denn das Mädchen kann dem Lehrer gegenüber die Herzensgefühle wenig verbergen; es kommt nach einigen Anspielungen bei erotischen Liedertexten zu einer Liebeserklärung, nach welcher Betta verschwindet. Giacinto hat nicht lange Zeit, über seine neue Freundin nachzudenken — eine Sängerin erscheint ihm als Frau ein etwas zu delikater Besitz — da kommt Cicia zur Stunde. Sie will gerade beginnen, als Floridoro eintritt und ihr, um die Störung wenigstens einigermaßen zu rechtfertigen, ein Notenbuch als Präsent überreicht. Zum Gesang kommt es nun überhaupt nicht, Cicia tritt vielmehr mit frauenrechtlerischen Ideen hervor und will die Contraalte und Kastraten, die alle Macht an sich gerissen haben[266]) verbannt wissen, da sie den Frauen den Verdienst entzögen. Über Pompilios Zurückweisung sind sich beide Paare durchaus einig, Cicia hält sie aber für schwer, da ihre Mutter völlig unter seinem und des Barbiers Einfluß stände. Sehr unpassend kommt den Liebenden in ihre Unterredung Guido dazwischen; es scheint ihm über die Art dieser Gesangsstunde eine Ahnung aufgegangen zu sein, denn er poltert solange bis die Gäste verschwinden. Sz. 1

Allein gelassen, macht Guido seinem Ärger über Musiker und Poeten Luft, die überall eindringen und auch hier seinen Plan durchkreuzen wollen. Sz. 2

Cicia ergeht sich in schwärmerischen Worten über ihr eben gefundenes Liebesglück, da naht Trappolino, in der Absicht, ihr einen gelungenen Streich zu spielen. Er sagt, Floridoro sei etwas Schlimmes zugestoßen und schwindelt ihr nach wiederholten ängstlichen Fragen vor, sein Herr habe wegen 50 Skudi ins Schuldgefängnis wandern müssen. Cicia preist sich glücklich, dem Geliebten leicht aus dieser Patsche helfen zu können und gibt Trappolino zu Floridoros Befreiung einen Ring, mit dem dieser sich schmunzelnd entfernt. Sz. 3

Don Fabricio, ein reicher und vornehmer Neapolitaner, wird von Giacinto aufgefordert, sich die Stimmen der Mädchen einmal anzuhören. Dieser erklärt sich einverstanden und läßt sich zunächst Camilla, die nicht genug Ehrenbezeigungen vor dem vornehmen Gast machen kann, vorstellen, die dann Betta und Cicia herbeiruft. Don Fabricio lehnt zum Singen „la morte d'Adone" als zu ernst ab, die Mädchen tragen dann zweistimmig ein Liebeslied vor, was bei dem Gast so großen Beifall findet, daß sie es wiederholen müssen. Fabricio schenkt ihnen zum Zeichen seiner Anerkennung eine Kette und verspricht, sich ihnen fürderhin als Wohltäter zu zeigen. Pompilio kommt hinzu und versucht schnell Betta mit dem vornehmen Fremden zu verkuppeln, Betta tut, obwohl Giacinto begreiflicherweise heftig flucht, für den Augenblick das Klügste, indem sie sich dazu bereit erklärt. Unter den größten Zeremonien wird Don Fabricio am Ende der Szene verabschiedet. Sz. 4

Guido und Camilla triumphieren über diesen Erfolg; der Barbier rät der Mutter aufzupassen, daß außer den beiden Alten niemand Zutritt zu den Mädchen hat. Camilla ist anfangs wegen der Jugend ihrer Töchter damit nicht einverstanden, läßt sich aber schließlich überzeugen. Sz. 5

---

[266]) Vgl. S. 9.

Betta macht Giacinto Vorwürfe, daß er so selten komme und undankbar und untreu gegen sie sei; dieser erklärt sein Verhalten wegen der verwickelten Verhältnisse im Haus und seiner Abscheu vor Pompilio. Zum Zeichen seiner Treue schenkt er Betta einen Ring, den diese sehr „geschickt" verwendet, indem sie ihn Cicia leiht, die gerade, weil sie über den Verbleib ihres von Pompilio geschenkten Ringes keine Auskunft geben kann,[267]) von Camilla Schläge erhält, und so die Schwester von der Strafe befreit.

Darauf kommt es auch bei dem anderen Liebespaar zu Vorwürfen und Zweifeln, Floridoros Besorgnis schwindet aber schnell, als ihm Cicia erklärt, sie werde die Seine bleiben und sich von keinem fremden Mann berühren lassen, möge kommen, was wolle. Am Schluß der Szene jubelt das Mädchen über das wiedergefundene Liebesglück.

Inzwischen beklagt Guido in einem Monolog das Los des Pompilio, der soviel Wohltaten erteilen muß und zum Dank immer geprellt wird. Die Mädchen tuen ihm nur schön, wenn sie etwas haben wollen, sonst kümmern sie sich nicht um den Alten oder machen sich über ihn lustig. Mit dem tiefsinnigen Vergleich: ‚il Vecchio ricco e il giovane vano sono simili a quegli, uccelli che uno al il preggio della tes'a e l'altro nella coda" schließt er seine Betrachtung.

Jetzt kommt es zu dem längst erwarteten Zusammenstoß der beiden Parteien. Pompilio macht Cicia Vorwürfe, weil sie sich weigert ihm etwas vorzusingen und droht, ihr die mitgebrachten Geschenke nicht geben zu wollen. Das gibt dem Mädchen erwünschte Gelegenheit, dem Alten zu zeigen, wie wenig ihr an seinen Gaben liegt, es entsteht ein erbitterter Wortwechsel, den Camilla durch die Züchtigung Cicias zu beendigen sucht. Sie erreicht aber das gerade Gegenteil, denn Floridoro kommt herbei, und nun beginnt eine ergötzliche Streiterei, bei der es beide Parteien an Kraftausdrücken nicht fehlen lassen; da auch Giacinto und Betta und auf der Seite Pompilios der Barbier sich einmischen, fehlt nicht viel zu einer regelrechten Rauferei, die aber doch schließlich verhütet wird, da die beiden Alten und die jammernde Camilla der Übermacht der Jugend weichen müssen.

III. Akt.

Es kommt nun zu einer Aussprache zwischen Guido und Camilla; dieser greift Floridoro und Giacinto heftig an und rät Camilla, ihnen die Türe zu weisen, denn sie beginnen sich als Herren im Haus aufzuspielen. Camilla wendet demgegenüber ein, daß ihre Töchter ohne die beiden nicht mehr existieren könnten, die Liebe zu Pompilio, der ja gewiß eine finanziell bessere Partie sei als der Musiker und der Dichter, könne sie ihnen nicht gut aufzwingen; daß der Gesanglehrer sich als Liebhaber entpuppt habe, sei doch nicht ihre Schuld, es sei sogar möglich, daß die Beziehungen Giacintos und Bettas zu einer Heirat führten, die rein freundschaftlichen Verkehr mit Pompilio keineswegs ausschließe. Das leuchtet Guido ein und er beschließt, den verärgerten Alten zu beruhigen und herzuholen.

Cicia und Betta klagen über ihr Los und glauben sich von neuem von Floridoro und Giacinto verlassen; in einem zweistimmigen Gesang findet ihr Schmerz seinen Ausdruck.

---

[267]) Sie hatte ihn, wie wir wissen, Trappolino gegeben. S. Akt. II, Sz. 3.

Unterdessen beschließt Pompilio, dem allmählich über seine Rolle im Hause Camillas die Augen aufgehen, den Undankbaren den Rücken zu kehren. Schon hat er den Juden Seiamuel und Dienstleute mitgebracht, die das von ihm gestiftete Inventar wieder forttragen sollen, da kommt Camilla und beschwert sich über diese Maßregel, die sie nicht verdient zu haben meint. Nach längerer Unterredung, in der sie den Alten an Cicias Liebe glauben machen will, gelingt es ihr, Pompilio nicht allein zu besänftigen, sie erreicht sogar, daß er sich entschuldigt und ihr zum Entgelt 100 Goldskudi anbietet, welche Camilla nach anfänglichem Widerstreben annimmt. Sz. 3

Der Alte will gleich Cicias Liebe auf die Probe stellen und versucht sie im Nebenzimmer zu küssen, was zur Folge hat, daß das Mädchen schreiend zur Mutter gelaufen kommt und sich über die Zudringlichkeit Pompilios, vor dem sie Ekel empfindet, beklagt. Camilla wird sehr ungehalten und droht, daß der Poet und der Musiker nie mehr ihr Haus betreten dürften, wenn sie sich nicht mit Pompilio gut stelle. Ihre Strafpredigt wird durch das Kommen Don Fabricios unterbrochen, der nun seinerseits mit dem Mädchen anzubinden sucht und 10 000 Dukaten zu gemeinsamer Verfügung in Aussicht stellt. Nachdem auch Pompilio eingetreten ist, singen die Mädchen vor, Fabricio begehrt einen Kuß, als er nach einer weiteren Strophe Cicia küssen will, wird Pompilio wild und weist mit dem Bemerken, hier sei doch kein Bordell, Fabricio die Tür. Da dieser aber keine Anstalten macht zu gehen, fängt der Zank von neuem an, bis schließlich der herbeigeeilte Guido zum Troste Camillas Ruhe stiftet und zu gemeinsamer Mahlzeit auffordert. Sz. 4

Delia hat Trappolino Geld geliehen, was dieser bis jetzt nicht zurückgegeben hat. Nun will er ihr statt echter Münzen Spielmarken aufdrängen; nach längerer Zurede gelingt der Betrug, und Delia steckt sie gerade ein, als Cicia herbeieilt, froh von dem Pagen des Geliebten etwas über Floridoro zu erfahren. Da Trappolino berichtet, es gehe seinem Herrn sehr schlecht, da er kein Geld habe und da ihm außerdem die Sehnsucht nach ihr keine Ruhe ließe, gibt sie ihm einige Goldstücke und läßt Floridoro bitten, nachts um 1 Uhr heimlich an ihr Fenster zu kommen. Sz. 5

Camilla macht unterdessen ihre Glossen über die beiden Alten, die beim Spiel sitzen und von denen jeder verlieren möchte, um die Mädchen gewinnen zu lassen; es wird noch so weit kommen, meint sie, daß sie ihrer Lüsternheit Haus und Hof opfern. Sz. 6

Guido hat im Auftrage Pompilios Silberbestecke besorgt und berät nun mit Camilla, wie sie sich diese aneignen könnten; schließlich kommt ihm der Gedanke, den Überfallenen zu spielen, was auch vortrefflich gelingt; der Alte verspricht, die Täter, in denen er Floridoro und Giacinto wittert, zur Anzeige zu bringen. Während die anderen weiter spielen, macht Guido Camilla Vorhaltungen wegen ihrer Sprödigkeit und fordert sie auf, ihm wie früher doch wieder zu Willen zu sein; sie sagt es ihm zu, wenn die Verhältnisse ruhiger geworden sind. Sz. 7

Betta hat durch Delia Giacinto zu sich rufen lassen, er erscheint und gleich nach ihm Floridoro; den Schwestern gelingt es, mit ihren Liebsten in ein anderes Zimmer zu flüchten und sich dort dem lang ersehnten Liebesgenuß hinzugeben. Ohne ihre Anwesenheit zu bemerken, schließt Guido mit leisem Argwohn die offen gebliebene Tür. Sz. 8

Camilla wundert sich, daß die Mädchen sich gar nicht sehen lassen und fordert Guido auf, ihr mit einem Licht suchen zu helfen; er tut es sofort, da er etwas gewittert hat, auch die beiden Alten laufen mit aus Eifersucht und Wut, es gelingt ihnen schnell, die beiden Paare in flagranti zu erwischen, und es entsteht ein lebhafter, sehr witziger Wortwechsel, der damit sein Ende findet, daß Floridoro und Giacinto nach einiger Überlegung sich einverstanden erklären, die Mädchen zu heiraten. Camillas Mutterherz muß sich hiermit beruhigen, auch den beiden Alten bleibt nichts übrig, als gute Miene zum bösen Spiel zu machen, sie stiften sogar obendrein noch eine Brautgabe von je 1000 Dukaten. Mit einem neuen Lied Floridoros, das von den Mädchen und Giacinto dreistimmig vorgetragen wird, schließt das Ganze, als Preis der Macht Cupidos, in heiterster Stimmung ab.

Eine eingehende Besprechung dieser Komödie hat vor unseren Ausführungen J. L. Klein [268]) gebracht; er vergleicht sie ganz treffend mit den Familienstücken und bürgerlichen Lustspielen des 18. Jahrhunderts, die es sich zur Aufgabe machen, ein Sittenbild der Zeit zu entwerfen. Enthält das Stück auch manche Länge, es wird doch wegen der frischen, lebendigen Art der Konversation und der sehr gelungenen Charakterisierung der einzelnen Personen, bei denen wir so manchen Typ der commedia del arte [269]) wiederfinden, seiner Wirkung sicher gewesen sein. Es zeigt sich auch hier wieder, wie viel wertvoller und deshalb lebensfähiger die Komödien waren als die zeitgenössischen ernsten Stücke,[270]) die abseits vom wirklichen Leben stehen und aus den Fesseln der Konvention nicht herauskönnen. Besonderen Reiz verleiht dem Werk das Musikalische des Stoffes, welches charakteristisch ist für die Musikliebhaberei einer Zeit, die, nach Guidos Worten zu schließen, [271]) gewohnt war, die Kunst zu recht materiellen Zwecken auszunützen.

Daß unsere Komödie als opera buffa durchkomponiert worden sei, wird nach der Lektüre niemand glauben, denn die ganze Art der Unterhaltung deutet auf gesprochene Worte; wird gesungen, so ist es im Text ausdrücklich bemerkt.[272])

Im ersten Akt (Sz. 2) singt Cicia allein rezitativisch, dann singt sie (Sz. 3) zwei wohl arios komponierte Strophen.[273]) In der fünften Szene singt Betta zuerst allein, dann singen beide zweistimmig eine „Canzonette" des Conte Barbazza. Im zweiten Akt (Sz. 1) singt Betta ein Liebeslied und begleitet sich am Cembalo, dann in Gegenwart Giacintos trägt sie eine „Arietta" vor. In Szene 4 ist der zweistimmige

---

[268]) a. a. O. S. 745 ff. Vgl. auch Belloni, a. a. O. S. 294.
[269]) Vgl. Sauer, a. a. O. S. 313 und Sandberger, a. a. O.
[270]) Vgl. la Fiera.
[271]) „oggigiorno la Musica non serve che di pretesto e per ricoprire il vizio col manto della virtu." (Vgl. I, 1.)
[272]) Vgl. la Pellegrina costante S. 68 f. und später zu der satirischen Tendenz unseres Stückes die englischen ballad-operas und die Gattung der Vaudeville im 18. Jahrh. (Vgl. auch die Anlage von la Fiera, S. 52 ff.)
[273]) Vgl. den Text.

Gesang der beiden Mädchen, wie wir aus den Versen schließen können, wohl arios komponiert worden. In der zweiten und vierten Szene des dritten Aktes singen Cicia und Betta zweistimmig, der Beschluß des Ganzen ist ein dreistimmiger Vortrag der Schwestern mit Giacinto.

So ist uns durch den Verlust der komponierten Stellen zwar nicht die Hauptsache, aber doch ziemlich viel verloren gegangen, und gerade Dinge, die ohne Zweifel Höhepunkte der ganzen Handlung bedeuteten.

Wie wir schon oben erwähnten, veröffentlichte Vittori nach der „Troja rapita“ und nach den „Zitelle“ kein weiteres Werk mehr, wir sind also mit der Betrachtung der großen Werke Vittoris am Ende und haben nur noch einen kurzen Blick auf die zwei Arien zu werfen, die von unserem Künstler 1640 in der Sammlung des Bianchi in Rom erschienen.[274])

Due Arie Spirituali. (1640.)

1. Questo che langue . . .
2. Io piango il fallir . . .

Die beiden Arien verschweigen den Namen des Textdichters, wir dürfen deshalb annehmen, daß Vittori außer der Musik auch die Poesien verfaßt hat. Die Gedichte sind entsprechend dem Charakter der Sammlung, in der sie erschienen, religiöser Natur; das erste enthält die Lobpreisung Christi, der der Menschen Leiden und Schuld auf sich nahm, um sie zu erlösen und der nach tausend niedrigen Beschimpfungen den Tod erlitt, um den Gläubigen ein ewiges Leben zu geben. Im zweiten Gedicht bereut der Mensch seine Sünden und bejammert Jesu Leiden, er gelobt, Gott immer lieben zu wollen und ihn nie mehr zu beleidigen. Die Musik zu Nr. 1 ist rezitativisch gehalten, die Melodiebildung enthält neben sehr reichen Koloraturen nichts, was des Erwähnens wert wäre, tektonisch mutet vieles ungeschickt an; formell besteht das Stück aus fünf Variationen über gleichbleibendem Baß. Die Komposition des zweiten Gedichtes ist dagegen ungemein viel tiefer, die Melodik ist bei klarer Tektonik stellenweise innig und der Baß lebendig geführt; auch formell wirkt das arios gehaltene Stückchen (4 Strophen) einheitlicher als das erste.[275])

Nach der Betrachtung dieser kleinen Gelegenheitswerke sind wir mit dem zweiten Teil unserer Ausführungen, der Besprechung von Vittoris Schaffen, am Ende. Ob diesem Abschnitt infolge der eingehenden Untersuchung der einzelnen Werke gegenüber der Biographie Anspruch auf eine relativ größere Vollständigkeit der Behandlung zugestanden werden kann, wagt der Verfasser nicht zu entscheiden, da auch hier das Fehlen des Materials — der Verlust des „Ignaz von Loyola“ und der Musik zu vielen Stellen — wie oben eine in allen Punkten erschöpfende Darstellung leider verhinderte. Aus den in der Schluß-

[274]) Vgl. S. 24.
[275]) Vgl. S. 84.

bemerkung zum ersten Teil[276]) und den eben angegebenen Gründen wäre es also nicht am Platze, wollten wir diese Arbeit als Monographie über Leben und Werke eines Künstlers ansehen, über den somit das letzte Wort gesprochen wäre.

Cavaliere Loreto darf — das erhellt wohl aus unseren Ausführungen — neben entwicklungsgeschichtlichem auch auf persönliches Interesse bei modernen Beurteilern rechnen, nicht allein wegen seiner produktiven Leistungen als Dichter und Komponist, die, wenn sie auch mit Ausnahme der Komödien bei weitem nicht an das Beste, was die damalige Zeit hervorbrachte, heranreichen, doch den mit wenigen Ausnahmen guten Durchschnitt einer in jeder Hinsicht eigenartigen Epoche repräsentieren, er vermag uns schon rein menschlich zu interessieren wegen seiner Lebensschicksale, ganz besonders aber in der Eigenschaft, die wohl von allen seinen Begabungen weitaus die stärkste war, in der des Sängervirtuosen. Sie war der Grund zu den hohen Ehrungen, die unserem Künstler in der ersten Hälfte seines Lebens zuteil wurden und die ihm selbst in schweren Zeiten eine kleine Gemeinde von Freunden erhielt, sie ist letzten Endes auch die Veranlassung gewesen, daß wir den Cavaliere Loreto Vittori zum Gegenstand einer Spezialstudie machten, die ihn, für einige Zeit wenigstens, dem Staube der Vergessenheit entreißt. Sein Biograph Erythraeus hat also doch recht behalten, wenn er, allerdings in nicht geringer Überschätzung der Bedeutung seines Schützlings für die Nachwelt, die Worte aussprach:

„Cuiusquam odium ac malevolentia perficiet nunqua, ut Equitis Loreti virtus, ingenium et musici, praeter ceteros, fama non vigeat atque integra ad posteros transeat.“[277])

---

[276]) Vgl. S. 35.
[277]) Erythraeus, Ep. ad. div. I, 6 Nr. 37.

III.

Anhang.

1.) TESTAMENTO
del Cav. LORETO Vittori
in cui si ordina un Fidecommisso al quale in mancanza della Famiglia Fedeli può esser chiamata la Famiglia di Campello

Rogato in Roma da Carlo Lamporini, Notaro Capitolino, il 14 Aprile 1670

FAMIGLIE:

Domo, Parenzi, Campelli, Palettoni, Ruffi, Mauri, Romani, Dardani, Fontana, Leoncilli, Alberici, Scelli. Fidi.

Nel nome della Beatma Trinità Padre, Figliuolo e Spirito Sto.

Considerando Loreto Vittori abitante in Roma che l'uomo è soggetto alla morte e che l'ora di quella è incerta, or che per la grazia di Dio si trova sano di mente e di corpo ha deliberato di disporre di quei beni, che dalla liberale mano di sua Beatissima Maestà gli sono stati conceduti, col suo presente Noncupativo Testamento che di ragione si chiama sine scriptis.

Primieramente cominciando dall 'anima come quella che è più nobile del Corpo la raccomanda alla Maestà del Grand' Iddio alla sua Gloriosissima Madre a S. Michel'Arcangelo a S. Giuseppe e. a. S. Filippo nei suoi particolari Avvocati pregandoli della loro pietà, intercessione appresso la Divina Providenza a degnarsi d'impetrare la remissione delle sue Colpe le quali tutte detesta per chiederne prostrato a terra perdono.

Sia il suo Corpo se morirà a Roma sepolto nella Venerabile Chiesa della Minerva a piedi del pilastro a man sinistra del Deposito del Sig. Pietro Benedetti da Spoleto suo paesano; ma se accadesse che morisse a Spoleto sua patria vuole che il suo Cadavere sia sepolto nella Venerabil Chiesa di S. Filippo Neri, e nell'uno e nell'altro vuole, che sopra il pilastro della sudetta Chiesa si ponga la lapide di marmo che ha fatto fare coll'Iscrizione con questa espressa, e che conserva nella casa della sua propria abitazione in Roma onde farvici fare un Ornamento modesto, di che prega il Sig. Ruberto Fabri Parrocchiano di S. Carlo di Roma suo Amico a prenderne la cura quando sarà seguita la sua morte, e la spesa si dovrà fare dal ritratto de'suoi Argenti, come anche le Messe del Funerale che soglion fare a i Compagni li Musici della Capella alli quali si dovrà dare una candela per ciascheduno. Se poi il funerale portato privatamente e conforme parerà all'infrascritto suo Esecutore testamentario si farà a Spoleto, desidera che vi assistano li RR. Preti del Consorzio esposto, e torcie No. 30 e la Musica del Duomo alla quale si dia una candela per ciascuno di mezza libra e quest' affare raccomanda al padre Girolamo Vitale suo caro Amico.

Al SSmo Redentore in S. Andrea della Valle Scudi II per la solita Messa a S. Pietro Montorio.

Cento Messe basse quando il suo corpo starà sopra terra.

Perchè la sua Casa di Roma in cui di presente abita fu praticata da S. Filippo Neri e dalla Beata Orsola Benincasa ad occasione d'educare in quella alcune Zitelle Nobili che si reggevano sotto la sua santa protezione voglia disporne come fa'in servizio di Dio ed a benefizio della sua patria nella forma con che appresso sarà per dichiarare.

Lascia che nella sud. sua Casa si eriga una dozzina di sei Giovanetti della Citta di Spoleto e vuole che si chiami la dozzina Loretana e in ordine al suo mantenimento lascia tutti li mobili che vi sono e Cento Luoghi di Monte pel mantenimento di d. Dozzena Loretana. La rendita de'quali Monti dovrà essere esatta e somministrata per ordine delli Sig Confrat. dei SS. Apostoli tra quegli è stato benignamente ammesso.

La facoltà di elegere i sei Giovanetti vuole che spetti all'Illmo Magistrato di Spoleto appresso di cui resti la ragione di surrogare il luogo dei primi eletti ogni volta che succederà la vacanza altro o altri giovanetti di buona presenza di buona indole e non infermi, di che se ne deve mandare la Fede alla Congregazione de'SS. Apostoli alla quale vuole che stia il mutarli o cambriarli conforme la necessità che vi occorre.

Ed in primo vuole che siano ricevuti in d. dozzina quelli della sua Casa de'Vittori e per questo l'Illmo Magistrato pro tempore die scegliere i sei Giovanetti abili ad apprendere la virtù ed il timor di Dio. di Dio.

In cura di d. Giovanetti si deve prendere un prete di buona vita e dotto, che l'accompagni all Collegio e che ne tenga esattissima cura

al quale si debbano dare le spese un onesta provisione e tenere un servitore ed una serva per governo di d. Alunni.

Vuole che si assegni al medico del Rione di Parrione scudi 12 all'anno e altrettanto all'Ospedale di SS. Apostoli per Servizio de' sudetti Alunni, e il provvedimento di d. Dozzina si dovrà somministrare dalla d. Congregazione de' SS. Apostoli alla quale spetti l'esazione di detti luoghi de' Monti, e mantenerli e rinnovarli conforme porta l'occasione; ed in caso che questa sua intenzione per qualche impedimento che Dio nol voglia, mentre risultando tal opera in servizio di Sua Divina Maestà e Beneficio ed accrescimento della Virtù, non potesse aver l'effetto e il fine desiderato, in tal caso li sud. luoghi di Monte e altri Beni, che lascia pel mantenimento di d. Dozzena L o r e t a n a vuole si devolvano ed accrescano alla sua Eredità a favore de'suoi eredi gravati, e fidecommissarj infrascritti, finchè questi ci saranno in tutti tempi futuri ed in infinito, col vincolo e peso di fidecommisso con l'istessa qualità, condizione, e modi in tutto e per tutto conforme sopra, e qui sotto questo suo testamento nella nominazione de' suoi Eredi Universali. E prega l'Illmi Sig. Confratt. de'SS. Apostoli di accettare sotto la loro protezione e governo la detta dozzena Loretana, e prenderla e governarla conforme la loro pietà, e diligenza, e per questo lascia alla med. Confraternita due sue Casette, una a porta Lione, e l'altra al Vicolo della frezza da venticinque o trenta scudi d'entrata ogni anno pregando li d. Sig. d'un annuo anniversario per l'anima sua.

Lascia alli RR. Padri di S. Filippo Neri di Spoleto il frutto di un luogo di Monte per un anniversario ogni anno con l'intervento de' RR Preti del Consorzio, e della Musica della Cattedrale alli quali si darà una candela di tre Once per ciascuno.

Lascia per Maritare o per Monacare due Zitelle onorate di Spoleto una pensione di scudi 25 sopra un Benefiziato di Santa Maria Maddalena in vita del Sig. Mari Antonio Pasqualino ed altri scudi 400 in un censo perpetuo sopra la bottega che fa'cantone incontro Monsignor Governatore di Roma di frutti di altri scudi 25 imposto dalla Sig. Vittoria Biondi in Atti del Valentino Notajo Capitolino come apparisce dal Libro delle sue Note, e queste due Zitelle vorrebbe che avessero la sud. Dote il giorno di S. Ponziano per mano del Celebrante all'uso di Roma, e case che d. Censo si redimesse, e che detta pensione mancasse, vuole che l'eredi suoi ne procurino rinvestimento e suppliscano a quello che potesse mancare nelli sudetti cinquanta scudi annui.

In tutti li altri suoi Beni, stabili, mobili, semoventi, ragioni e azioni che possiede nella Città e contado di Spoleto, ed altrove Istituisce suo Erede, giacchè Giuseppe suo Nipote non ha figliuoli e ormai per l'età non ha speranza di averne, il secondo Genito che tenne al Sacro Battesimo del Sig. Clemente Fedeli, e della Sig. Giulia Fiorelli: e questo lo fa perchè ha veduto la buona educazione che il padre e la madre fanno di questi figliuoli.

Intende però vadino tutti ad abitare nella sua Casa di Spoleto, e che detto erede debba fare la sua Arme e cognome e stare sotto la Tutela del padre e della madre e del Zio li quali però devono render conto di d. Tutela alli Sig. Confratelli de'SS. Apostoli e che detta sua eredità soggiaccia a stretto fidecommisso, e che non si possa in alcun tempo mai diminuire e che nemmeno il Fisco vi possa avere Dominio volendo che la sua roba resti nella sua Casa sempre senza minima diminuzione gli potesse competere; dichiarando anche che se quando mai si desse il caso che Giuseppe suo Nipote pretendesse od avesse alcuna ragione in qualsivoglia modo sopra alcuna parte de' suoi Beni ed Eredità vuole che ogni sua ragione o credito resti compensato col passato, e col presente usufrutto che gli ha fatto godere non ostante la privazione, e sentenza di Monsignor Baranzone per l'atti del suo Tribunale del 1650, e per le cessioni fatte da lui e da tutti i parenti dell'Amministrazione e Tutela come apparisce per l'Atti del Farzia e di Francesco e Antonio Cappelli, quali tiene tutti appresso di se; e morendo d. Giuseppe senza figli vuole che resti l'Usufrutto che gli lascia al suo Erede, e dopo anche la morte di Caterina sua moglie la sopradote che gli fece INTUITU MATRIMONII che così si dichiarò nell'Istrumento d'accordo fatto dal Sig. Pietro Costa per gli Atti del Contruli Notajo Capitolino 1651, o altro più vero tempo nel quale era viva Costanza sua figlia.

Caso che mancasse il d. suo Erede senza figli legittimi e naturali vuole che si faccia un Bussolo delle Famiglie che qui sotto nominerà scritte. DOMO. PARENZI. CAMPELLI di Spoleto. PALETTONI. RUFFI. MAURI. ROMANI. DARDANI. FONTANA. LEONCILLI. ALBERICI. SCELLI. FIDI. che tutti nomina senza osservare alcun ordine di precedenza e lascia solamente delle quali famiglie si dovrà imbussolare una delle qualità soprascritte per ogni Casa benchè fussero più Case di una med. famiglia dalle sopranominate, esclusine sempre quelli che sebben fussero nati legittimi Parti e di legittimo Matrimonio son però discendenti da illegittimi benchè poi legittimati, dichiarando che non possano concorrervi se non quelli che sono attualmente presenti in Spoleto e in Roma, ma nati a Spoleto, ed escludersi sempre tutti gli altri assenti e nati fuori della Città e Territorio di Spoleto, e ciò per evitare ogni dubbio di frode e per altre giuste ragioni.

Inoltre dichiara che non possino concorrere se non quelli che sono costituiti in età maggiore di sedici anni e minore di trenta e che siano sani non storpi nè ciechi ne muti ma liberi e che non patiscano alcuna monstruosità o altro difetto del Corpo che li renda apparentemente manchevoli, di che potranno informarsi con le attestazioni autentiche di Monsignor Vescovo di Spoleto per li tempi.

Il bussola si dovrà formare alla presenza delli VV. Sig. Deputati della Venerabile Archiconfraternita sud. de B Apostoli di Roma supplicandoli come fa'di usare benignamente i soliti Atti di Umanità a che venga questa mia intenzione puntualmente effettuata e rimettendo alla

loro gran prudenza il giudizio di escludere od ammettere quello sopra di cui cadrà il dubbio, se vi concorrono le qualità da lui descritte che quello è il suo preciso Ordine e particolar disposizione e potranno detti Sig. Deputati fare affigere l'editti in Spoleto ed i termini competenti ad opporre e ad approvare le cose apposte, ed imbussolati dal Sacerdote celebrata la S. Messa dello Spirito Santo e procedere all'estrazione ad un solo degli imbussolati alla presenza delli med. Sig. Deputati; e quello che sarà estratto, sarà il suo Erede universale, e prega l'Altmo. Dio che sia per eleggere persona accetta alla sua D. Maestà.

E quante volte verrà il caso che manchi il suo Erede vuole che si rinnovi detto Bussolo come sopra e non altrimenti.

Che il suo erede abiti la sua Casa di Spoleto, faccia la sua Arme e cognome altrimenti vuole che decada la sud. eredità e si sostituisca un altro nel modo detto sopra. Intende che la sua robba resti sotto strettissimo fidecommisso come ha detto sopra non se ne possa alienare qual sia minima parte, ne acquistare ragione alcuna sopra di essa, e chi si troverà nella sud. osservanza vuole che si proceda al nuovo Bussolo e che si faccia l'estrazione nella forma da Lui ordinata; e ordina a tutti i sud. chiamati durante la loro minore età ne chiedano consenso ai Sig. Deputati de' SS. Apostoli, e se contrarranno matrimonio senza d. consenso siano privati della sua eredità nella quale sostituisce loro l'altri chiamati **in stirpes e non in capita** con tutte le dichiarazioni, sostituzioni, privazioni, cioè gl'inosservanti; e così vuole che si osservi e si eseguisca perpetuamente ed in infinito sinchè in tutti i futuri tempi saranno esistenti nel mondo le famiglie da lui soprannominate.

Se succedesse che Dio nol voglia che alcuno de'sud. eredi instituiti e sostituiti commettesse alcun delitto per il quale entrasse la pena della confiscazione, vuole e intende che chi di loro lo commettesse s'intenda privato della sua eredità per un mese prima che seguirà il delitto, e che abbia pensato di commetterlo: ad effetto che tale privazione abbia da essere loro di freno e di timore per vivere da buon cristiano con l'osservanza de' precetti Divini; ma se riceverà il delinquente l'assolutoria e la grazia del Principe, e in qualunque altro modo restando liberato, vuole che ritorni alle sue ragioni e al possesso de' suoi Beni fidecommissarj che egli prima di tal delitto possedeva.

Dichiara che non si venga al sud. Bussolo se non tre anni dopo la sua morte perchè tutte le sue entrate di tre anni vuole che pervengano in mano dei PP. die S. Filippo Neri acciò si seguiti avanti la fabrica della loro Chiesa, e intante si vedrà se Giuseppe suo Nipote avrà succedenti con la Sig. Caterina Costa sua moglie nel qual caso prende vigore la Donazione fatta intuitu Matrimoni, ma forse Dio non lo permetterà.

Lascia a Giuseppe suo Nipote sua vita durante scudi 60 l'anno e l'usufrutto della possessione di S. Beroto che con la dote e sopradote della Sig. Caterina sua moglie potrà vivere con ogni onorevolezza e comodità, quali scudi sessanta vuole che siano i frutti di quindici luoghi di Monte e i frutti di altri cinque luoghi che lascia vuole che servano per

compiere le due doti di 25 scudi l'una come si è dichiarato di sopra. Nelli tre anni sud. desidera che il Sig. Can.° D. Paolo Dominici abiti la sua Casa e che dia l'inventario di tutte le sue robbe al Padre Filippo Vitale sin a tanto verrà il suo Erede.

Lascia a P Francesco suo Nepote tutte le sue vesti e Cotte e Camici.

A. B. Maria Candida Costa dieci scudi per una volta soltanto: un diamante slegato alla SS.ma. Icone di Spoleto: alla Ecc.ma. Sig. Duchessa di Bracciano mia antica Signora la Testina dell'Albano: all'Emt° Antonio le tre Ave dell'Albano: al Sig. Cordinale Alberici la Galatea del Romanelli. All'Emt° Facchinetti il battesimo di S. Giovan. d'Andrea Sacchi. A Monsignor Pregis il quadro de' frutti. Al Padre Bonaventura Argenti il mio ritrattino del Fadoriano Vecchio. La Testa della madonna al P Sodzino. A Giulio Diotallevi la medesima con cornici dorate. Al Sig Giuseppe Manz il ritratto di S. Filippo al Sig. D. Roberto Fabri la madonna con Cristo e S. Giuseppe.

E giacchè per la morte di Costa, la figlia della Sig. Caterina Costa e Giuseppe suo nipote non ha avuto effetto la Donazione fatta da Lui di diecimila scudi per questo crede che la sua robba resti libera e che egli possa disporre come vuole, nè crede di averne impedimento alcuno giacchè figli di d. Conjugi non vi sono nè crede vi possano essere essendo ormai nell' età di 50 anni.

Ma quando volesse Giuseppe opporsi per qualche malignità, lo priva adesso delli scudi 60 annui nè intende che ne possa godere un quattrino, e ha pensato privarlo dell'eredità giacchè ha conosciuto non essere atto a conservare la robba, anzi piuttosto annichilirla come sempre ha fatto con la moglie, e egli non ha potuto mai valersene nemmeno per visitare un Casale.

Testamento del Cav. Loreto Vittorj in cui si ordina un Fidecommisso a cui può esser un giorno nominata anche la Casa Campelli in mancanza della Fedeli rogato in Roma da Carlo Lamporini, Notajo Capitolino, li 14 Aprile 1670.

2. Verzeichnis der bedeutendsten Sängerkastraten.[1] (chronologisch).

Santos, Giovanni: aus Toledo, der letzte Sopranfalsettist, am 25. IV. 1588 in der Cap. Pont. † 27. VIII. 1652.

Spagnoletti, Giacomo: am 18. Mai 1588 in der Cap. Pont. mit dem Beinamen „eunuco", der nachweislich erste Sängerkastrat. (Sopran.)[2])

Grassi, Francesco (Siface): der erste kastrierte Kontraaltist der Cap. Pont.

---

[1]) Vgl. zu diesen Ausführungen: Haberl, Adami und Celani a. a. O.
[2]) Vgl. Agostino Martinis „Diario" f. 1588.

Spinosa, Francesco: aus Toledo, am 4. Februar 1592 in der Cap. Pont. (Sopran.)

Rosini (Rossini) Girolamo: aus Perugia, am 22. April 1601 in der Cap. Pont. (Sopran.) † 22. IX. 1644.[3])

Gargari, Teofilo: da Gallese, am 1. Mai 1601 in der Cap. Pont. (Kontraalt.) † 28. VII. 1648.

[Grisardo], Giovanni: Franzose, am 12. November 1602 in der Cap. Pont. (Sopran.) † 4. IX. 1620.

Lorenzi, Diego: Spanier, am 14. Juli 1603 in der Cap. Pont. (Sopran.).

Della Corte, Bartolomeo: aus Aragonien, am 28. Oktober 1605 in der Cap. Pont. (Kontraalt.)

De Grandis, Vincenzo: aus Montalboddo, am 28. Oktober 1605 in der Cap. Pont. (Kontraalt.) † 25. III. 1646.

Morrobini, Lorenzo: aus Lyon, am 26. Januar 1608 in der Cap. Pont. (Sopran.)

Tombaldini, Domenico: aus Florenz, am 25. November 1609 in der Cap. Pont. (Sopran.) † 18. XII. 1665.

Doni, Antonio: am 19. Dezember 1609 in der Cap. Pont. (Sopran.) † 28. XII. 1626.

Ferri, Baldassare: geb. 9. XII. 1610 zu Perugia, wirkte in Warschau und Wien. † 8. IX. 1680 in Perugia.[4])

Severi, Francesco: aus Perugia, am 31. Dezember 1613 in der Cap. Pont. (Sopran.) † 25. XII. 1630.

Rapuccioli, Ferdinando: aus Todi, am 1. Juli 1616 in der Cap. Pont. (Kontraalt.) † 24. II. 1644.

Naldini, Santi: aus Rom, am 23. November 1617 in der Cap. Pont. (Kontraalt.). † 10. X. 1666.[5])

Tamburini, Pietro Antonio: aus Bologna, am 4. Februar 1619 in der Cap. Pont. (Kontraalt.) † 22. VII. 1635.[6])

Boretti, Guidobaldo: aus Gubbio, am 28. Okt. 1619 in der Cap. Pont. (Sopr.) † 21. VI. 1646.[7])

Sanci, Lorenzo: am 4. März 1620 (1619) in der Cap. Pont. (Kontraalt.)

Lazzarini, Gregorio: aus Ancona, am 28. Okt. 1619 in der Cap. Pont. (Sopr.) † 29. X. 1686.[7])

Vittori, Cavalier Loreto: aus Spoleto, am 23. Januar 1622 in der Cap. Pont. (Sopran u. Kontraalt.) † 23. IV. 1670.[8])

Striverio, Francesco: am 30. Mai 1626 in der Cap. Pont. (Sopran.)

Lancioni, Francesco: aus Penne, am 29. Juni 1627 in der Cap. Pont. (Sopr.) † 1. X. 1675.

---

[3]) Vgl. della Valle a. a. O.

[4]) Vgl. G. Conestabile, a. a. O., Ambros a. a. O. S. 522 und Ademollo a. a. O. Anhang, auch Brendel a. a. O. S. 100.

[5]) Seine Grabschrift s. b. Celani a. a. O. S. 774.

[6]) Vgl. Haberl a. a. O. S. 169.

[7]) Vgl. della Valle a. a. O. S. 256 f.

[8]) Vgl. Celani a. a. O. S. 776.

Ferretti, Angelo: aus Orvieto, am 5. August 1629 in der Cap. Pont. (Sopr.) † 13. IX. 1663.

Landi, Stefano: aus Rom, am 29. Nov. 1629 in der Cap. Pont. (Sopran. u. Kontraalt.) [9])

Zampetti, Girolamo: am 31. Dezember 1630 in der Cap. Pont. (Sopr.).

Pasqualini, Marco Antonio: aus Rom, am 31. Dezember 1630 in der Cap. Pont. (Sopr.) † 5. VII. 1691. [10])

Mariani, Cristoforo: aus Subiaco, am 25. XI. 1635 in der Cap. Pont. (Kontraalt.) † 27. III. 1663.

Tamburini, Antonio: am 28. Nov. 1635 in der Cap. Pont. (Kontraalt.) † 10. XI. 1647. [11])

Bianchi, Giuseppe: am 24. Nov. 1637 in der Cap. Pont. (Sopr.)

Savioni, Mario: aus Rom, am 16. März 1642 in der Cap. Pont. (Kontraalt.) [12])

De'Rossi, Francesco, Flaminio: aus Rom, am 16. März 1642 in der Cap. Pont. (Kontraalt.). † 21. IV. 1685.[13])

Casatà, Santi: aus Matelica, am 25. März 1643 in der Cap. Pont. (Sopr.) † 14. X. 1690.

Argenti, Bonaventura: aus Perugia, am 15. August 1645 in der Cap. Pont. (Sopr.) † 7. II. 1697.[14])

Coilozzi, Gio. Battista: aus Rom, am 19. Mai 1646 in der Cap. Pont. (Kontraalt.) † 14. II. 1701.

Palombi, Domenico: aus S. Severino, am 25. Juli 1646 in der Cap. Pont. (Sopr.) † 5. I. 1690.

Sirleti, Gabriele: am 24. Okt. 1648 in der Cap. Pont. (Kontraalt.) † 5. IV. 1662.

Nardi, Fr. Paolino: aus Rom, am 16. Dez. 1649 in der Cap. Pont. (Sopran u. (!) Baß.) † 20. XI. 1693.

Peretti, Antonio: am 19. März 1652 in der Cap. Pont. (Kontraalt.) † 2. VI. 1661.

Del Pane, Domenico: aus Rom, am 10. Juni 1654 in der Cap. Pont. (Sopr.) † 10. XII. 1694.

Pistocchi,[15]) Francesco, Antonio: geb. 1659 in Palermo, gründet eine Gesangsschule in Bologna, Lehrer des Bernacchi, Komponist. † 13. V. 1726 zu Bologna.

Bernardi, Francesco **(Senesino)**: geb. 1680 zu Siena, wirkt in Dresden und London (Haendel).

Bernacchi, Antonio: geb. 1690 in Bologna, singt in London, München, Wien und wird von Haendel für London engagiert. † 1756.

---

[9]) Vgl. Gevaert, a. a. O. und Ambros, a. a. O. S. 492.
[10]) Vgl. Fétis, a. a. O. VI, 461. Celani a. a. O. S. 783 f.
[11]) Vgl. Haberl, a. a. O. S. 169.
[12]) Vgl. Ambros a. a. O. S. 456 und Doni: de praest. mus. II, 57.
[13]) Vgl. Adami: a. a. O. S. 204.
[14]) Vgl. della Valle a. a. O. S. 256 f.
[15]) Vgl. Brendel a. a. O. S. 101.

Majorano, Gaetano **(Caffarelli)**: geb. 16. IV. 1703 zu Bari, Schüler Cafaros u. Porporas, wirkt in London, Italien, Wien u. Paris. † 30. XI. 1783.

Carestini, Giovanni **(Cusanino)**: geb. um 1705 bei Ancona, wirkt in Rom, Prag, Mantua, London (Haendel), Berlin, Petersburg, † um 1760.

Albertini, Michael (Momoletto): wirkt Anfang des 18. Jahrh. am Kasseler Hof.

Broschi, Carlo **(Farinelli)**: geb. 24. VI. 1705 in Neapel, Schüler Porporas u. Bernacchis, wirkt in Wien, London (bei dem Unternehmen gegen Haendel) und Spanien.[16]) † 15. VII. 1782.

Salimbeni, Felice: geb. um 1712 zu Mailand, wirkt als Sopranist in Rom, Wien, Berlin, Dresden. † August 1751.[17])

Conti, Gioacchino (Gizzielo): geb. 28. II. 1714 in Neapel, wirkt in Rom, Neapel, London, Lissabon, Madrid. † 25. X. 1761.

Manzuoli, Giovanni: geb. um 1725 zu Florenz, wirkt als Sopranist außer in Italien in Madrid und London. † um 1775.

Guadagni, geb. 1725, Altist, sang die Titelrolle in Glucks Orfeo (1762). † 1797.[18])

Millico, geb. 1739. Sopranist.

Pacchiarotti, Gasparo: geb. 1744 bei Ancona, wirkt in Italien, London, Padua. † 28. X. 1821.

Marchesi, Luigi: geb. 1755 zu Mailand, wirkt als Sopransänger in München, Wien, Petersburg, London und Italien. † 15. XII. 1829.

Crescentini, Girolamo: geb. 2. II. 1762 in Urbino, wirkt als Sopranist in Rom, Venedig, Turin u. London, Lissabon. Napoleon nimmt ihn von Wien nach Paris mit. † 24. IV. 1846 zu Neapel.

Velluti, Gio. Battista: geb. 1781 zu Monterone (Ancona), wirkt an verschiedenen ital. Bühnen und in London. † 1861.

---

[16]) Vgl. J. Desastre: a. a. O.
[17]) Vgl. Hiller: a. a. O. S. 232ff.
[18]) Vgl. Möbius a. a. O. S. 75 f. und H. Welti: a. a. O. S. 34.

Lebenslauf

Der Verfasser der vorliegenden Arbeit ist am 29. April 1890 zu Frankfurt a. M. als Sohn des Kaufmanns Johann Carl Rau und seiner Ehefrau Käthe, geb. Cuers, geboren; er absolvierte das humanistische Lessinggymnasium seiner Vaterstadt im Jahre 1909 und studierte dann an der Université de Lausanne französische Sprache und Literatur. Im Herbst des gleichen Jahres bezog er die Kgl. Ludwigs-Maximilians-Universität in München zunächst zur Fortsetzung seiner philologischen Studien, darunter die alten Sprachen, vom Wintersemester 1910/11 ab wandte er sich jedoch nach wiederholten Studienaufenthalten in Frankreich ausschließlich den Gebieten der Musikwissenschaft, Psychologie und Literaturgeschichte zu. Nebenher ging eine gründliche praktisch-musikalische Ausbildung: nach einjährigem Studium der Harmonielehre und des Kontrapunktes unter Leitung von Dr. Rudolf Louis bestand der Verfasser Herbst 1911 die Aufnahmeprüfung der Kgl. Akademie der Tonkunst, welche er Juli 1912 in Komposition (Prof. Friedrich Klose) und Klavier (Dr. Richard Mayer-Gschrey) absolvierte, außerdem sorgte Herr Hofkapellmeister Paul Prill für eine fachgemäße Ausbildung als Dirigent.

Der Verfasser hält es für seine Pflicht, den genannten Herren, unter ihnen seinem bewährten Klavierlehrer und Freunde August Pfeifer, insbesondere aber seinen verehrten Universitätsprofessoren Dr. Kroyer, Dr. Sandberger, Privatdozent Dr. Schmitz sowie Prof. Dr. Muncker und Prof. Dr. Pfaender für die reiche Fülle der gebotenen künstlerischen wie wissenschaftlichen Anregungen seinen ergebensten Dank auszusprechen.

Süddeutsche Verlagsdruckerei München, Schellingstraße 46.